Hans Ulrich Obrist

viețile artiștilor, viețile arhitecților

Interviuri cu cei mai mari artiști contemporani

stArt

PANDORA M

Scanned with CamScanner

Eu cred că marii artiști sunt aceia care reușesc mereu să revoluționeze așteptările noastre despre artă.

HANS ULRICH OBRIST

Hans Ulrich Obrist este curator, critic și istoric de artă. Începând cu 2006, el este directorul artistic al Galeriei Serpentine din Londra. A creat *The Interview Project* și este autorul lucrărilor *Ways of Curating* și *Ai Weiwei Speaks*. De asemenea, este coeditor al revistei *Cahiers d'art*.

Scanned with CamScanner

Hans Ulrich Obrist

viețile artiștilor, viețile arhitecților

Traducere din engleză de Ciprian Șiulea

Scanned with CamScanner

Editori:
Magdalena Mărculescu
Vasile Dem. Zamfirescu
Silviu Dragomir

Fondator:
Ion Mărculescu, 1994

Design:
Faber Studio
Foto copertă: © Guliver/ Camera Press/Nick Wilson

Redactor:
Mihaela Ionescu

Director producţie:
Cristian Claudiu Coban

DTP:
Florin Paraschiv

Corectură:
Rodica Petcu
Roxana Nacu

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
OBRIST, HANS-ULRICH
Vieţile artiştilor, vieţile arhitecţilor / Hans Ulrich Obrist;
trad.: Ciprian Şiulea. - Bucureşti: Pandora Publishing, 2016
ISBN 978-606-8780-05-4

I. Şiulea, Ciprian (trad.)

73/76:929

Titlul original: Lives of the Artists, Lives of the Architects
Autor: Hans Ulrich Obrist

Original English language edition first published
by Penguin Books Ltd, London
Text copyright © Hans Ulrich Obrist 2015
The author has asserted his moral rights.
All rights reserved.

Copyright © Pandora Publishing, 2016
pentru prezenta ediţie

O.P. 16, Ghişeul 1, C.P. 0490, Bucureşti
Tel.: +4 021 300 60 90 ; Fax: +4 0372 25 20 20
W: www.pandoram.ro

ISBN: 978-606-8780-05-4

Pandora M face parte din Grupul Editorial TREI

Scanned with CamScanner

CUPRINS

Introducere 7

David Hockney 11

Dominique Gonzalez-Foerster 57

Elaine Sturtevant 97

Ernest Mancoba 116

Felix Gonzalez-Torres 134

Frank Gehry 146

Gerhard Richter 179

Gilbert & George 219

Louise Bourgeois 273

Marina Abramović 283

Monir Shahroudy Farmanfarmaian 317

Nancy Spero 340

Oscar Niemeyer 379

Philippe Parreno 402

Rem Koolhaas 450

Richard Hamilton 490

SANAA 508

Tino Sehgal 535

Zaha Hadid 572

Mulțumiri și trimiteri 605

Scanned with CamScanner

TOTUL A ÎNCEPUT CU PETER FISCHLI ȘI DAVID WEISS. M-AM NĂSCUT în mai 1968 la Zürich și apoi din nou, șaptesprezece ani mai târziu, când i-am cunoscut, adolescent fiind, pe Peter și David. A fost începutul unei conversații nesfârșite cu artiștii. Cealaltă sursă de inspirație importantă pe care am avut-o a fost *Viețile celor mai de seamă pictori, sculptori și arhitecți* a lui Giorgio Vasari, mai ales din cauză că acesta nu face deosebire între artiști și arhitecți și îi vede pe unii din contemporanii lui ca pe niște figuri istorice.

Cartea care m-a convins că trebuie să înregistrez conversațiile mele cu artiștii a fost *Brutalitatea realității*, care reunește interviurile realizate de David Sylvester cu Francis Bacon timp de mai multe decenii. Deși avusesem multe discuții cu artiștii, am început să le înregistrez abia prin 1991-1993, mulțumită lui Felix Gonzalez-Torres. Felix s-a gândit că a sta într-un studiou de televiziune, cum făcuserăm noi, era ceva prea formal și a spus că trebuia să găsim o modalitate mai informală de a avea o conversație, să o înregistrăm pur și simplu ca și cum am fi la cafenea. Asta a dus la formatul pe care l-am folosit de atunci încolo, având aceste conversații oriunde puteau ele să se producă.

Apoi, Rosemarie Trockel mi-a spus mai târziu că ea credea că e important să discut cu un întreg spectru de oameni – nu doar cu artiști din generația sau din perioada mea, ci și cu pionieri de 80, 90 și 100 de ani, și să mă asigur că le consemnez amintirile, ceea ce ar putea fi considerat un protest față de uitare.

Aș folosi oricând pentru ceea ce fac eu termenul de „conversație", în locul celui de „interviu" – odată ce începe e ceva infinit, care nu se oprește. E de asemenea posibil ca uneori să trebuiască pur și simplu să inventezi un format diferit. Este cazul lui Hans-Peter Feldmann, care a participat la prima mea expoziție din bucătărie și cu care am lucrat și am curatoriat proiecte timp de peste 25 de ani. De-a lungul întregii noastre prietenii, el s-a opus mereu ideii de conversație înregistrată, până acum aproximativ cinci ani, când am decis amândoi să îi trimit o întrebare prin e-mail, iar el să răspundă cu o imagine, ceea ce de atunci încoace am făcut întruna. Am făcut ceva asemănător

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

și cu Louise Bourgeois: eu îi trimit o întrebare, iar ea îmi trimite înapoi un desen prin e-mail.

Mai demult, Alighiero Boetti m-a încurajat să întreb nu doar ce pot face artiștii în cadrul structurilor existente, ci și ceea ce *le-ar plăcea* să facă. El mi-a spus că artiștii sunt invitați adesea să facă același lucru iar și iar – expoziții personale și de grup la muzee, bienale și galerii – dar există atât de multe alte posibilități, atât de multe alte proiecte pe care poate că ar vrea să le facă. Acesta este motivul pentru care întreb adesea despre proiectele lor nerealizate.

Prin urmare, cred că esențialul este să asculți; într-un fel, conversațiile înseamnă să poți sau să înveți să asculți. Pentru mine, a afla despre aceste proiecte nerealizate este poate cel mai important lucru, pentru că atunci pot uneori să ajut la transpunerea lor în realitate.

Într-un fel, priveam aceste conversații ca pe o grădină – Thomas Bayrle mi-a spus încă demult că ai nevoie de mai multe „grădini ale cunoașterii". După ce am făcut prima mea expoziție din bucătărie, în 1991, aveam nevoie de o astfel de grădină a cercetării care să-mi ofere idei noi și atunci am început să am conversații cu oameni de știință, arhitecți, poeți și romancieri, astfel încât să existe mereu unele lucruri paralele pe care le fac, sau realități paralele. Acum am aproximativ două mii cinci sute de ore, care, în mod evident, pot fi clasificate în diferite moduri.

Sper că această versiune, această colecție de nouăsprezece conversații cu artiști și arhitecți din întreaga lume, care e doar un mic fragment al arhivei, poate fi o trusă de scule a gândirii creatoare. Am pus împreună arta și arhitectura (cum a făcut și Vasari în cartea lui, *Viețile celor mai de seamă pictori, sculptori și arhitecți*), deoarece menținerea laolaltă a disciplinelor e o urgență; adesea, conexiunile dintre zone presupus diferite sunt cele mai inspiratoare și multe dintre personalitățile de aici au lucrat într-o varietate de discipline. Această carte își propune să treacă dincolo de teama față de aglomerarea cunoașterii.

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

Hockney are trei ateliere diferite: unul în Bridlington, în East Yorkshire, unul în South Kensington și unul în Los Angeles. În 2006 am fost pentru prima oară în vizită în South Ken, apoi Hockney m-a invitat în Bridlington. Cele de mai jos conțin extrase din conversațiile noastre din timpul ambelor mele vizite la atelier. Când ne-am cunoscut, Hockney tocmai se mutase înapoi în Yorkshire după o îndelungată ședere în Los Angeles, unde se află cel de-al treilea atelier al lui, iar interviul acoperă toate trei atelierele și modul în care Hockney, în loc să aparțină unui singur loc, lucrează împreună cu geografia fiecăruia dintre ele pentru a-și crea tablourile.

Hockney a fost dintotdeauna pictor, dar când ne-am cunoscut începea să fie interesat de tehnologie și de modul în care tehnologia digitală poate fi o unealtă pentru un artist. Fusese dintotdeauna interesat de medii de dincolo de pictură, inclusiv a face filme și a scrie cărți, dar el face și picturi digitale, pe iPhone și iPad; dar bineînțeles că revine mereu la pictură. Pictura nu încetează niciodată.

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

Mass-media/media socială

DAVID HOCKNEY:

Imaginea e foarte puternică și memorabilă.

HANS ULRICH OBRIST:

Ea apare destul de devreme în film [Fritz Lang, Metropolis*, 1926].*

D.H.: La sfârșitul filmului deja trăiesc toți sub pământ și asta e ceea ce m-a izbit: dacă filmezi o mulțime cu o singură cameră, ei sunt o masă, dar dacă o filmezi cu optsprezece camere, nu mai sunt, sunt toți indivizi. Asta e ceea ce se întâmplă pretutindeni în lume. Lumea masei moare din cauza tehnologiei. Și apare o lume nouă, în care individul are mai multă putere. Iar eu mă întreb dacă imaginile... Acea imagine din acel film din 1926 a influențat ea în vreun fel evenimentele de după aceea? Viziunea despre mase? Oare așa s-a întâmplat? Pentru că masele au început să fie ucise.

Sau a anticipat-o ca sentiment? Sunt posibile ambele variante...

D.H.: Da, da, da, dar la acel moment lumea masei abia începuse. [...] Filmul din momentul ăsta – Hollywoodul – încearcă ceea ce se numește 3D, dar eu aș vrea să spun că nu e 3D cu adevărat, pentru că în 3D-ul adevărat tu decizi unde să te uiți. Dar un regizor o să-ți spună întotdeauna unde să privești. Așa crezi povestea cu o singură cameră, în sensul că ea e editată, montată. Dar dacă ai 18 camere, nu mai trebuie să o spui așa, pentru că, într-un sens, privitorul începe să decidă unde să se uite.

Așa cum faci tu cu tablourile.

D.H.: Asta înseamnă că privitorul are mai multe variante și mie mi se pare că asta reflectă ceea ce se întâmplă acum. De exemplu, crezi că Hitler și Stalin au văzut acel film?

Scanned with CamScanner

Filmul lui Lang? E o întrebare interesantă.

D.H.: Știi, eu am spus că dacă te uiți la *Metropolis* pe un iPad, o persoană tânără ar putea crede că e un film alb-negru neclar făcut în Germania înfometată de la Weimar. Ei bine, nu, nu este. De fapt e un film de un milion de dolari care a fost făcut într-o țară foarte bogată. În comparație cu alte țări din lume, era foarte, foarte bogată la acel moment. Iar noi suntem făcuți să credem altceva. Oamenii erau atrași de film. Știi povestea lui Michael Curtiz, ungurul care a regizat *Casablanca*. El a fost unul dintre inventatorii Hollywoodului. Și există o poveste despre momentul în care el a văzut primul film din istorie, ceea ce s-a întâmplat într-o cafenea din Budapesta, o cafenea boemă din jurul lui 1900, unde cineva a instalat un proiector și a început să-l învârtă. Dar el a observat un lucru. Nu povestea filmului, ci faptul că toată lumea îl urmărea. Curtiz a spus că nu toată lumea merge la operă, nu toată lumea merge la teatru, dar toată lumea *va* merge la cinema. Și a avut dreptate, nu-i așa? Atunci când cinemaul a apărut prima oară, era ceva palpitant pentru oameni; a vedea un film era ceva palpitant.

S-o recunoaștem, în 1926 încă niciuna dintre ele nu era la putere, dar eu presupun că mulți oameni l-au văzut, era un film de un milion de dolari din 1926, dacă stai să te gândești era costisitor de făcut. Inundații, incendii, furtuni și așa mai departe.

Unul dintre lucrurile care mie mi s-au părut de asemenea fascinante a fost că tu ai făcut în 2007 o pictură foarte, foarte mare pentru Expoziția de Vară de la Royal Academy. În mod evident, aceste spații imense duc la formate mai mari și la o stare de absorbire mai puternică.

D.H.: Știi, de pildă, remarca impresionantă a lui Matisse despre culoare, anume că două kile de albastru sunt mult mai albastre decât un kil de albastru. De fapt, e o remarcă foarte bună și foarte profundă. Cu alte cuvinte, culoarea are efect cu cât e mai mare scara. De asta oamenii sunt influențați de culori; e vorba

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

de scara lor. Pe mine scena mulțimii m-a dat gata; e o imagine foarte, foarte puternică a lui Fritz Lang.

Deci revii la ea mereu.

D.H.: La modul în care toți sunt văzuți drept complet pasivi. Bineînțeles că a existat industrializarea și atunci pretutindeni în Europa există mase. Dar imaginea e incredibil de puternică și impresionantă și îți rămâne în minte. Aș recomanda o carte de Timothy Snyder, intitulată *Tărâmul morții*. E o poveste de groază, e ceva îngrozitor, țăranii din Ucraina au fost înfometați, adică trei milioane și jumătate au murit din cauza asta. Iar povestea e inclusă în carte într-un sens al Holocaustului. 14,5 milioane de oameni au fost uciși. Au existat nu doar victime ale războiului; oamenii au fost uciși în mod deliberat de două state, unul de la Berlin și unul de la Moscova.

A fost un genocid.

D.H.: Da, la o scară enormă. Dar ce vreau să spun e că ucideri în masă pot exista doar într-o epocă a mass-mediei, a unei mass-medii pe care o poți controla. Asta înseamnă că ei puteau controla întreaga informație. Ceea ce acum nu mai poți face, pur și simplu din cauza tehnologiei. Tehnologia a făcut asta, dar acum face ceva diferit. Ce e fascinant e că asta e ceea ce se schimbă în ziua de astăzi, deoarece tot ce înseamnă mass-media de fapt se năruie. De asta advertiserii cercetează modalități de a ajunge la mase. Timp de cincizeci de ani a fost foarte ușor. Uită-te doar la televiziune. Asta nu mai funcționează acum. O audiență enormă de televiziune de acum înseamnă zece milioane de oameni. În anii '50, o audiență enormă de televiziune era de treizeci și cinci de milioane de oameni. S-a redus și va continua să se reducă. Lucille Ball – știi *I Love Lucy* – avea la momentul acela un public de treizeci de milioane, pentru că bineînțeles că în afară de asta nu exista mare lucru. Dar asta nu se va mai întâmpla niciodată, nu vom mai avea așa ceva.

Scanned with CamScanner

Deci pentru tine problema e de a face un film despre această nouă condiție.

D.H.: *Exactement*. Pentru că acum individul are mai multă putere. De asta eu mă uit la televizor la domnul Murdoch, pentru că știam că puterea lui va scădea din cauza tehnologiei și el știa asta, de asemenea. Nu e prost. Știe asta. A încercat să cumpere MySpace ca să vadă dacă-l poate controla, dar nu mai poți controla lucrurile în acest mod. Poate că pe Facebook există 500 de milioane de oameni, dar nu văd toți același lucru. Asta e ideea. Dacă stai să te gândești, perioada mass-mediei a fost și perioada vedetelor. Era nevoie de vedete. Acum noile medii nu mai au nevoie de ele, vedetele sunt prietenii tăi. Dacă ai observat, asta e ceea ce se întâmplă, vedetele nu mai sunt ce au fost. Trăim într-o lume a celebrității ieftine. Ultima zbatere a mass-mediei e că încearcă să mențină interesul oamenilor față de alții pe care ea îi poate controla.

E ceva ce va dispărea. Ești pe Facebook?

D.H.: Nu, dar sunt pe Twitter. Nu postez, dar observ. De exemplu, a doua zi după deschiderea expoziției mele de aici, m-am dus la Baden-Baden, pentru că eram obosit. Dar în Baden-Baden am urmărit pe Twitter cronicile. Apoi mi-am dat seama că Twitter era acel spațiu complet nou; că de fapt ziarul nu îți spunea cum stăteau lucrurile, îți spunea că poți posta pe Twitter un mic mesaj cu un număr maxim de litere. Dar nu e doar atât, pentru că oamenii pot posta ceva acolo. Prin urmare, am citit cronicile, dar am citit și comentarii la cronici. Vechiul critic de tipul directorului de școală a dispărut, pentru că acum oamenii pot să răspundă și să spună „Ei bine, eu nu cred deloc că e așa". Apoi mi-am dat seama că întreg acest nou spațiu s-a deschis. Îmi dau seama că acum presa e foarte, foarte speriată. *The Guardian*, de exemplu, pierde foarte mulți bani, în fiecare săptămână pierde trei milioane de lire sterline. Cât mai poate continua așa? Au un site; nu e rău, are un design destul de bun.

Scanned with CamScanner

Dar e în continuare gratuit, nu fac niciun fel de bani cu el. Și încă nu îndrăznesc să introducă o taxă, pentru că dacă fac asta publicul ar putea dispărea. Știi, în 1810 *The Times* din Londra costa un șiling, ceea ce pe atunci era o sumă destul de mare. Dar de ce? Pentru că, timp de cel puțin o sută de ani, principalele lor știri se numeau „Știri maritime", care îți spuneau ce vase vin și pleacă și ce încărcături au. Era un ziar pentru comercianții mari și mici care aveau nevoie de aceste informații. Era o informație specializată, pentru oameni care știau să o interpreteze. Nu era pentru toată lumea: dacă nu erai comerciant, nu era prea interesantă. Și, într-un fel, ziarele s-au transformat încet în... și mai e ceva, dacă ei cred că pot utiliza iPad-ul o să-l utilizeze, dar eu observ altceva. Într-un fel, pe iPad sau pe calculator individul devine editor, începi să alegi. Aici ar putea veni ca analogie o poveste care e adevărată. În 1920, un futurolog american a prezis că în 1960 va fi nevoie de atât de multe telefoniste încât puține alte slujbe vor mai fi disponibile. Calculele lui s-au dovedit a fi corecte. În 1960 toată lumea era o telefonistă, fiecare forma el însuși numărul și devenise el însuși telefonista, astfel că aveai milioane de telefoniste. Futurologul avusese dreptate. Dar el nu a prevăzut un mic detaliu care ușura acest proces. Cred că acum vedem ceva puțin similar. Vechiul ziar crede că tu o să faci exact la fel, dar oare așa e? Cât timp vreau să petrec dimineața încercând să aflu ce se întâmplă în lume? Eu sunt un cititor de ziar, și asta de șaizeci de ani deja; citesc *Guardian*. Dar în ziua de azi oare chiar vreau să citesc o grămadă de informații, cum ar fi paginile de sport, pe care eu nu le deschid niciodată? Dacă ele nu ar exista, nici nu aș observa. Bun, sportul e „un acum", în sensul că vrei o relatare a ceea ce se întâmplă chiar acum. Am explicat faptul că în viitorul televiziunii vor exista doar două lucruri: sportul și dezastrele, pentru că ele sunt amândouă „acum", trebuie să fie „acum". Nimeni nu vrea să vadă meciul de fotbal de săptămâna trecută, al cărui scor îl știi. Trebuie să fie acum. Dar sportul

Scanned with CamScanner

e mai ușor de prezentat decât dezastrele; sportul e organizat în așa fel încât să fie mai ușor de prezentat. De fapt, îmi amintesc că, atunci când cineva a aruncat în aer Federal Building din Kansas City, cu vreo zece-cincisprezece ani în urmă, cred, am dat drumul la televizor și m-am uitat, și îmi amintesc un singur lucru: echipele de televiziune stau în fața clădirii și oamenii se îmbulzesc afară; când reporterii încearcă să întrebe pe cineva cum e, primesc răspunsul: „Înăuntru nu e ca la televizor, e groaznic". Televiziunea înfrumusețează, camera înfrumusețează, iar omul acela spune că înăuntru nu e frumos, din clădire ies trupuri moarte. Iar televiziunea n-ar putea să-ți prezinte asta. Ea e bună la sport, dar nu prea bună la asta. Dar eu știam că toată lumea o să fie interesată, pentru că era un eveniment important și te gândești „Bun, deci ce-aș putea afla despre asta?" Și o să-ți spun la ce altceva mă gândesc: ceea ce noi numim lumea artei – din care eu fac parte, în ea îmi câștig existența – a renunțat la anumite lucruri. Unul dintre ele e descrierea, cum poți descrie lumea vizibilă? Oamenii cred că o cameră poate să-ți înfățișeze realitatea. Dar, de fapt, nu poate. Odată ce ai abandonat, într-un fel, descrierea, sau ai abandonat imaginea, abandonezi lucrul cel mai puternic. Imaginile sunt cele mai puternice lucruri. Damien Hirst a creat niște imagini puternice, chiar dacă nu multe, pentru că se repetă. Asta e ceea ce explorez eu în momentul de față.

Deci tu crezi că această idee de mulțime poate să producă o imagine a acestei noi condiții?

D.H.: Ce o să fac eu e să găsesc patruzeci de oameni. Avem o formă, dar dacă ai mai multe evenimente diferite; dacă cineva se bate cu altcineva... o să mă gândesc la ceva de făcut. Tu, privitorul, nu o să le mai poți vedea pe toate deodată, deoarece această imagine are oricum optsprezece momente diferite. O imagine e un moment. În toate colțurile imaginii e același moment.

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

Deci e vorba de realități paralele?

D.H.: E ceva mai aproape, în primul rând de modul în care vedem noi, dar acum mai aproape și de ceea ce devenim noi, într-un fel. Cum spuneam, Primăvara Arabă pur și simplu asta înseamnă, faptul că noua tehnologie le oferă oamenilor mai multă putere, despre asta este vorba. Se va întâmpla aici, se va întâmpla pretutindeni. Guvernelor le va fi mai greu să guverneze, deoarece ai noi forme de putere ale individului. Și nimeni nu știe ce o să se întâmple; eu cred că mulți oameni sunt foarte speriați de asta.

Toate autoritățile sunt contestate. Odată cu internetul, oricine poate fi curator de muzeu...

D.H.: Ceea ce eu cred că ar fi periculos. Adică, avem nevoie de o anumită formă de autoritate. Dar asta se întâmplă indiferent că nouă ne place sau nu. Toată chestia e că, pentru individ, odată ce treci la această tehnologie, pur și simplu ai mai multă putere. Dar cred că, în ceea ce privește știrile, există modalități prin care poți afla. Dacă are loc un anumit eveniment, există câteva modalități, una dintre ele e Twitter, absolut.

Deci chiar urmărești Twitterul?

D.H.: Păi, nu stau foarte mult timp pe Twitter, dar știu de el. Am fost mai fascinat de el decât aș fi crezut. Știam că ziarele o să fie speriate din cauza lui, pentru că e teritoriul lor și ele nu... E un lucru fascinant, oricum.

Deci crezi că media se năruie încet, dar ar putea și să accelereze brusc?

D.H.: Așa cred. Tocmai am citit în *Private Eye* – informațiile de tipul ăsta trebuie să le obții din *Private Eye* – că *Guardian* a organizat un fel de weekend în care autorii să se întâlnească cu cititorii. M-au rugat și pe mine să merg, dar am spus că sunt prea surd, nu prea pot să particip foarte ușor la așa ceva. În orice caz, au

Scanned with CamScanner

organizat asta, au avut tot felul de vorbitori și așa mai departe și *Private Eye* spunea că atunci când au adunat toate fondurile au pierdut 200 000 de lire. Cât timp poți continua așa? Poartă o luptă perdantă. Dar eu spun că aici [*bate în iPad*] nu cred că va funcționa așa, aici devii editor. În funcție de ce tip de poveste cauți, știi unde trebuie căutată.

Pe Twitter sunt un observator; e un spațiu incredibil de fascinant.

Și Google Alert e bună.

D.H.: Sunt tot felul de lucruri. Sunt niște spații noi și de asta ziarele știu că sunt condamnate. *Evening Standard* se dă acum gratuit, dar după aceea trebuie să plătească celor de la London Transport o grămadă de bani pentru curățenie. Ei, asta chiar e o metaforă bună a mediei vechi și muribunde, pentru că în cele din urmă o s-o citești pe un iPad, pe care nu trebuie să-l cureți. Și probabil că următoarea formă de ecran va fi, mă rog, se lucrează la ecrane pliabile, așa că dacă ai un ecran atât de mare vei putea să-l pliezi foarte mult și e și foarte subțire. Deci ăsta e viitorul, îți poți da seama de asta din modul în care e distribuită media. Nu reușeam deloc să obțin *Herald Tribune*, care obișnuia să spună că e livrată oriunde în Europa, nu e adevărat, pentru că eu aș fi fost singurul abonat din Bridlington. Pentru că Bridlington e un oraș izolat, ar fi trebuit să expedieze ziarul din York. Nu voiau să facă asta. Dar acum pot să mă abonez la *New York Times*, la toată povestea. E singurul la care mă abonez pentru asta. Sunt mult prea multe chestii în ziarele astea nenorocite. Tot felul de lucruri, dar eu nu citesc niciodată paginile de sport, sunt o grămadă de pagini pe care nu le citesc. Acum citesc din ce în ce mai mult paginile financiare, pentru că mi-am dat seama că pot fi mai adevărate decât celelalte. Am explicat cuiva de ce, i-am spus, înțelegi, s-ar putea ca pe prima pagină să fie, să scrie „Prea multă pornografie în Manchester, afirmă inspectorul-șef".

Scanned with CamScanner

Dar în paginile financiare ar putea să scrie „Cerere mai mare de pornografie în Manchester". Eu citesc același lucru, dar dintr-o perspectivă diferită obții o reacție diferită. Deci eu știu că lucrurile merg în această direcție. Nu mai există o industrie a ziarelor.

Știi, eu primesc sute de scrisori pe adresa „David Hockney, Bridlington", și ele sunt livrate. Ajung toate, foarte multe. E foarte plăcut, sunt nenumărate.

E foarte interesantă ideea ta despre Lang și Germania și faptul că el [filmul] va avea premiera acolo.

D.H.: Păi, presupun că imaginile cu masele din acel film sunt foarte puternice, când ei sunt toți sub pământ și intră încolonați în lift, iar eu spun că uciderea în masă a început la șapte ani după asta. Au văzut oare Hitler sau Stalin acel film? Probabil. Se spune că în filmul lui Eisenstein sunt mai mulți oameni decât câți au luat parte la Revoluție. Vreau să spun câți oameni au fost uciși, omorâți. E îngrozitor. De asta eu mă opun când un doctor îmi spune că în secolul XX tutunul a ucis o sută de milioane de oameni, eu îi spun că nu poate afirma asta. O sută de milioane de oameni au fost uciși din motive politice în secolul XX și moartea lor a fost ceva îngrozitor. Morții de care vorbește el au murit în patul lor. Nu poți spune așa, pur și simplu, că au fost „uciși". Nu poți folosi acest cuvânt în același mod, e prea încărcat. Mai ales în secolul XX.

A fost minunată reîntâlnirea noastră. Poate că am putea să ne întâlnim din nou când ajungi în Londra.

D.H.: Aș prefera să fiu în Bridlington. Singura mea problemă de sănătate e auzul. Nu-mi place zgomotul și prefer singurătatea. Să ascult e o sarcină destul de grea pentru mine. Prefer să am o viață liniștită.

Scanned with CamScanner

Când ai ajuns în Los Angeles?

D.H.: M-am întors pe 15 iunie anul trecut și de atunci încoace am stat aici. Rămân aici o vreme. Spre sfârșitul lui iulie am început să lucrez la o serie de portrete. Am făcut deja douăzeci și șase, cred.

Cum le pictezi?

D.H.: Subiecții vin acasă la mine și stau aici trei zile, în timp ce eu îi pictez. Îmi ia între cincisprezece și optsprezece ore ca să termin un portret. Fiecare participant îmi transmite o puternică impresie de individualitate, acesta e unul din motivele principale pentru care îi pictez. Toți vor fi foarte diferiți, foarte individuali, așa cum suntem noi. Suntem cu toții diferiți, nu-i așa? Dă-mi țigara aceea, mulțumesc.

Pentru portrete folosești studii preliminare? Sau pictezi direct subiecții?

D.H.: Mai întâi le fac o schiță în cărbune, ceea ce de obicei durează patruzeci de minute. După ce am asta, încep să pictez capul, ceea ce de regulă îmi ia trei ore.

Absolut extraordinar: o galerie de portrete complet nouă.

D.H.: Am expus nouă dintre ele la de Young Museum din San Francisco – inclusiv portretul [negustorului de artă] Larry Gagosian – însă doar atât. De atunci am mai pictat douăzeci și două, așa că în total probabil că am făcut treizeci. E un proiect extraordinar. Sunt foarte entuziasmat din acest motiv.

Sunt niște portrete incredibil de puternice. Cei care pozează sunt locuitori get-beget ai orașului Los Angeles?

D.H.: În mare parte, da. [Criticul de artă] Martin Gayford e una dintre puținele excepții, împreună cu fratele meu, care a zburat din

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

Australia pentru expoziția din San Francisco. L-am pictat în timp ce se afla acolo. Ah, mie nu-mi place San Francisco, e atât de plictisitor. *Atât* de plictisitor! Nu se fumează! În primul rând, eu sunt fumător înrăit. Revenind, băiatul acela în tricou locuiește în Israel. I-am spus că dacă vine în Los Angeles îl pictez – așa că a venit. „Dă-i drumu'", mi-a spus.

Cum ai ales scaunul care apare în portrete?

D.H.: Păi, l-am ales pur și simplu. Am început prin a mă juca cu mobila și de asta există două portrete diferite ale lui Gregory [Evans, curatorul și managerul economic și expozițional al lui Hockney], stând pe două scaune diferite. Abia mai târziu mi-am dat seama că probabil cel mai bine era să pictez toți subiecții în același spațiu și pe același scaun.

Prin ce diferă expoziția de anul acesta de la de Young Museum din San Francisco de cea din 2012 de la Royal Academy of Arts din Londra?

D.H.: Doar zece la sută din lucrările expuse la de Young au fost prezentate la RCA. Anvergura și gama expoziției din San Francisco au fost mult mai mari.

De unde și titlul, „O expoziție mai mare".

D.H.: Mi s-a spus că nu se putea intitula „O imagine mai amplă"[1] [titlul expoziției lui Hockney din 2012 de la RCA], așa că eu am spus „Ei bine, ce-ar fi să o numim «O expoziție mai mare»?" Și exact asta s-a dovedit a fi.

Ai cerut muzeului de Young să schimbe coloristica pentru expoziție?

D.H.: Da, într-adevăr. Nu suport pereții albi și cuburile albe. Gregory a ales culoarea pereților. Gregory a făcut asta! [*Arată filmul cu*

[redacted]

1 „A bigger picture", în original. (*N.t.*)

Scanned with CamScanner

expoziția de Young] Adică, uită-te la verdele acela pe roșul acela! Expoziția a atras 240 000 de vizitatori în douăsprezece săptămâni. Am filmat-o cu trei camere HD, de asta se vede mult mai bine imaginea. Da, a fost o expoziție bună. Până și *New York Times* a trebuit să recunoască faptul că a ignorat opera mea prea mult timp.

Ai pictat aici peisajul cu copaci din atelierul tău?

D.H.: Da, l-am făcut imediat ce m-am întors în L.A. Am încercat vopseaua acrilică pe baza unor desene pe care le făcusem în grădină. A fost un experiment, nimic mai mult, înainte de a începe lucrul la portrete. Am făcut asta din cauză că J.-P. [Jean-Pierre Goncalves de Lima, asistentul de atelier al lui Hockney] și cu mine voiam amândoi asta. Are ca punct de plecare *Eternitatea* lui Van Gogh. Ai văzut asta [Panorama ilustrată a lui Joe Sacco, *Marele Război: 1 iulie 1916: Prima zi a Bătăliei de pe Somme*]? E făcută ca un pergament chinezesc, fără puncte de fugă. E uluitor. Și continuă la nesfârșit... Latrine... Cineva care face pipi... Spune totul și e mult mai bună decât filmul sau fotografia.

Deci Bătrânul îndurerat (În pragul eternității) *al lui Van Gogh a fost punctul de plecare al noii tale serii de portrete?*

D.H.: Da. Știam tabloul, așa că l-am rugat pur și simplu pe J-P să-l ia de pe internet și să-l tipărească.

În prezent te folosești de iPhone și iPad pentru opera ta digitală?

D.H.: În ultimul timp nu am făcut prea multe chestii digitale, pentru că mă concentrez asupra portretelor și desenelor pe pânză. Pictez oameni și fac asta fără camere, doar cu cei doi ochi ai mei cu care îi privesc. Cred că așa obțin volumele. Când pui portretul lui Merle [Glick, dentistul lui Hockney] lângă cel al lui John Baldessari, îți poți da seama că John e mult mai înalt, nu-i așa? Și, într-adevăr, dacă s-ar ridica în picioare, ar fi cu mult mai înalt decât Merle. E uimitor: nu trebuie decât să pui niște oameni să

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

stea jos și ei vor sta întotdeauna puțin diferit. Toți fac așa, toată lumea face asta.

Discuți cu cei care îți pozează în timp ce îi pictezi?

D.H.: Nu pot să vorbesc în timp ce lucrez. După ce încep, păstrez tăcerea. Dar îmi place foarte mult să discut în timp ce ei se instalează confortabil. Atunci desenez cât mai repede posibil, ca să surprind anumite afecte – o gârbovire sau, cum spunea băiatul, „Dă-i drumu'". Îi desenez foarte, foarte rapid. Și apoi îi pictez. Pictatul e un proces mult mai lent. Surprind persoana. Chiar îi surprind.

Cum alegi culorile de fundal?

D.H.: Nu fac decât să le modific ușor de la un portret la altul.

Câte portrete ai mai vrea să pictezi?

D.H.: Aș putea face o mie, chiar nu știu deocamdată. Eu spun că o să fac cincizeci, dar o să continui până mă plictisesc. Dar nu cred că asta o să se întâmple vreodată: nu te plictisești niciodată să privești oamenii, nu-i așa? Îi poți privi vreme îndelungată. Te joci cu ei. Da, cred că atelierul ăsta arată mai bine decât a arătat de ani de zile.

De ce nu ai publicat niciodată o antologie cu textele tale?

D.H.: Ei, da, am scris unele lucruri... Nu știu. Taschen are în plan o carte mare, o carte foarte mare, o carte enorm de mare. Mi-au cerut să semnez douăzeci de mii de exemplare, ceea ce ar putea fi o problemă.

E o nebunie.

D.H.: [*Arată spre unul din portrete*] E foarte bună culoarea aia de pe cămașă. Pictam la el azi-dimineață, la cel cu cămașa verde. Am început ieri și am lucrat la el de la 9:30 dimineața la 1:30 după-amiaza. Încă patru ore și ar trebui să fie gata.

Scanned with CamScanner

Există anumite aspecte ale peisajului din Los Angeles care ți-au atras atenția recent?

D.H.: Anul trecut ne-am aventurat pe munte, ca să filmăm clipul pentru „Wagner Drive", în care mergem cu mașina în timp ce ascultăm Wagner și Schumann, doar ca să demonstrăm că e posibil. Am pus în spatele mașinii o cameră mică și două camere mici în față și apoi le-am conectat, ca să obținem o imagine mult mai largă și un orizont mult mai interesant. Stai să văd dacă îl găsesc... Aaah. Nu e aici. Ai văzut *Jonglerii*?

Da, l-am văzut în Londra.

D.H.: [*Arată un extras din documentarul* BBC *al lui Randall Wright,* David Hockney: Știința secretă, *2003*] Asta era în Florența. Am fost acolo în 2000, ca să fac un film despre metodele de lucru ale lui Brunelleschi și despre cum a creat el celebra lui pictură în perspectivă a unui baptisteriu. În această scenă punem o oglindă concavă cu diametrul de șapte centimetri în locul exact în care știm că Brunelleschi și-a pictat tabloul – la trei *braccia*, adică aproximativ doi metri, de ușa Catedralei din Florența, în interior, înspre baptisteriu. Scopul nostru a fost de a dovedi că Brunelleschi a folosit o imagine proiectată, o cameră, pentru a inventa perspectiva liniară.

Peisajele pe care le-ai expus la de Young au fost desenate în Yorkshire sau în Los Angeles?

D.H.: Au fost desenate în Anglia, anul trecut, din ianuarie până în mai. Fiecare începe iarna, apoi fiecare e aceeași priveliște, dar altfel. Acum e aceeași priveliște, dar cu copacii puțin mai avansați. Și una încă și mai avansată... Și încă una, și ultima, cu soarele pe cer și umbre.

Arhitecții îmi spun adesea cât de mult îi inspiră opera ta. Cum explici faptul că această œuvre *a ta e un reper atât de important pentru ei?*

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

D.H.: Arhitectul mexican Luis Barragán spunea mereu că și-a luat culorile din tablourile mele. Bănuiesc că e din cauza spațiului – sau mai degrabă a iluziei de spațiu din tablourile mele.

De când ai casa asta?

D.H.: O am de treizeci și doi de ani. Piscina e încălzită – dacă vrei, poți să te duci să înoți. John [Fitzherbert, fostul partener al lui Hockney] și cu mine am amenajat grădina cu ani în urmă. Am plantat împreună cactusul gigantic. Nimeni nu ne trece cu vederea. Gregory stă alături, dar nimeni nu trece cu vederea așa ceva.

Tu ai ales culorile?

D.H.: Da, da. Am zugrăvit casa în culoarea asta în 1983, iar când am spus că voiam să fie albastră toată lumea a spus „A, nu, ce groaznic!", dar apoi le-a plăcut foarte mult când a fost gata. Iar eu am spus „Păi, da, verdele naturii dă bine cu roșu și albastru."

Epoca „postfotografică"

Să începem prin a discuta despre aceste tablouri noi, care se află aici, în atelierul tău.

D.H.: Păi, unele dintre ele sunt pentru o expoziție din Germania [„Just Nature", de la Kunsthalle Würth], dar în atelierul de aici sunt multe tablouri din ultimii trei ani, o perioadă din viața mea pe care am petrecut-o în mare parte aici, în East Yorkshire. Am început să pictez peisaje pentru că voiam să prezint lumea tridimensională. East Yorkshire e locul perfect pentru asta, pentru că e o zonă pe care o cunosc; am lucrat la fermele de aici când eram adolescent, la școală. Aici majoritatea oamenilor nu te deranjează și am reușit chiar să mă uit cu adevărat la lucruri: e un peisaj care se unduiește ușor, dealuri de calcar, e multă

Scanned with CamScanner

liniște. Și pentru că suntem pe coasta de est avem niște umbre splendide: multe dintre aceste desene sunt făcute dimineața foarte devreme sau seara, când soarele e foarte jos.

Deci azi-dimineață ai desenat deja?

D.H.: Nu, azi-dimineață nu, pentru că era puțin înnorat, dar ieșim adesea să desenăm la șase dimineața, ca să prindem lumina. E foarte plăcut: știi, noi suntem niște ființe tridimensionale care trăiesc într-o lume tridimensională, diferită de cyberspațiu, care nu e tridimensional. Eu obișnuiam să cred că o cameră nu vede cu adevărat spațiul – vede suprafețe. Ființele umane văd spațiul; iar peisaje precum Marele Canion au fost întotdeauna o încântare spațială pentru mine.

Am dreptate atunci când spun că ideea de a picta Yorkshire-ul ți-a venit imediat după ce ai terminat picturile cu Marele Canion de la sfârșitul anilor '90? Cum ambele sunt niște spații imense și goale, mă gândeam dacă există cumva vreo conexiune?

D.H.: Există, dar cred că totul face parte dintr-o conexiune mult mai mare din opera mea. Ideea mi-a venit când am fost invitat la lansarea Adobe Photoshop din Silicon Valley, cam prin 1989. În timpul demonstrației mi-am dat seama că programul desena, că desena cu adevărat, și că asta semnala, sub ochii mei, sfârșitul fotografiei chimice – chiar dacă abia recent Kodak a încetat să mai producă fixativul care, de fapt, era formula lui Sir John Herschel din 1839.

La fel cum a încetat și Polaroid. Acum câteva zile eram cu un prieten și nu am putut găsi nicăieri un film pentru aparatul lui de fotografiat. Asta e interesant, pentru că tu ai anticipat încă de foarte devreme această mutație, ai spus – într-un mod aproape de manifest – că ne aflăm într-o epocă „postfotografică".

D.H.: Cred că în numele fotografiei au fost emise prea multe revendicări: oamenii susțin că ea consemnează felul în care arată

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

lumea, că îți spune adevărul și așa mai departe. Însă eu am apărat întotdeauna desenul: le-am explicat oamenilor care încercau să se descotorosească de desen că dacă făceau asta, nu ne mai rămânea nimic în afară de fotografii... și fotografiile nu sunt suficient de bune sau suficient de realiste. Am explicat, de asemenea, că nimeni nu a adus vreo critică autentică la adresa fotografiei, absolut deloc. În ziua de astăzi, oamenii vor să evite dezbaterea pur și simplu pentru că există un interes economic enorm pentru imaginile fotografice: CNN, de exemplu, are tot interesul să-ți spună că ele îți înfățișează lumea reală; cu siguranță, el nu vrea ca David Hockney să-ți spună că asta e doar artă de slabă calitate și că în realitate fotografia nu prezintă niciun fel de realități. Asta este acum o mare problemă. Știai, de exemplu, de disputa mea cu British National Health Service? Au emis o serie de reclame antifumat, iar în una dintre ele apare un băiat cu un cârlig de pescuit care îi străpunge obrazul și îi intră în gură, cu textul „Nu te lăsa agățat". Eu am explicat că, în conformitate cu Legea Publicațiilor Obscene din 1985, nu poți înfățișa cruzimea față de altă ființă umană – [*râde*] ei bine, s-a terminat și cu crucificarea – iar asta era o imagine a unei cruzimi deliberate față de altă ființă umană. Așa că au fost nevoiți să retragă fotografia...

Deci ai reușit să...

D.H.: Nu, nu am reușit nimic. Oamenii au protestat față de fotografie pentru că speria copiii.

Dar opinia publică i-a pus capăt...

D.H.: Da, au retras-o. Dar apoi eu am pus întrebarea „De ce nu a fost nimeni pus sub acuzare pentru asta?" Motivul e că nimeni nu credea că asta se întâmplase – pentru că e, foarte simplu, o imagine în Photoshop. Dar dacă s-ar fi întâmplat cu adevărat, fotograful ar fi fost pus sub acuzare pentru inducerea unei răni corporale grave, urmată de expunerea ei. Dar fotograful nu a

Scanned with CamScanner

fost pus sub acuzare, ceea ce ne spune că asta nu s-a întâmplat. Ne spune că fotografia nu conține niciun adevăr.

Și ne spune multe despre Photoshop.

D.H.: Da, așa e. Eu am arătat că Photoshopul e un fel de colaj stalinist. E un colaj în care lipiciul nu se vede. Mă rog, eu definesc colajul stalinist drept un colaj în care lipiciul nu se vede. Asemenea celebrei eliminări a lui Troțki și așa mai departe, care s-a bazat pe faptul că publicul presupunea că toate fotografiile înfățișează realitatea. Bineînțeles, în anii '30 aveai încă nevoie de un laborator ca să modifici fotografii, dar astăzi oricine poate să facă asta acasă, la un calculator. Deci consecințele, adică veridicitatea, s-au pierdut. Dar oare au existat ele vreodată? Dacă vezi o fotografie cu mine dând mâna cu George Bush, asta nu înseamnă neapărat că eu m-am întâlnit vreodată cu George Bush.

Să discutăm despre aceste noi și incredibile secvențe fotografice digitale ale tale; ele folosesc fotografia digitală într-un mod foarte diferit de ce am mai văzut eu până acum.

D.H.: Atunci când eu și cu asistentul meu, J.-P., ne-am apucat să lucrăm împreună acuarelele, el a început să facă fotografii digitale cu mine în timp ce lucram. Nu m-a deranjat că el făcea asta, pentru că e asistentul meu, în sensul că până la urmă eu aveam control asupra fotografiilor. Apoi mi-am dat seama că, din cauza digitalizării, nu mai trebuia să schimbi filmul la fiecare treizeci și șase de poziții; nu mai trebuia să procesezi totul, astfel că apăruse o zonă complet nouă în care puteai crea fotografie secvențială. J.-P. putea să facă și opt sute de fotografii în timp ce eu desenam. În trecut nu ai fi putut să faci asta, sau ar fi fost foarte dificil; acum e posibil, iar tu îți dai seama că asta e o zonă nouă și că ce are ea interesant e faptul că poți spune o poveste folosind secvența. Și ce poate fi mai interesant, ca eveniment, decât o fotografie făcută cu mâna? Asta e ceea ce am înregistrat noi.

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

Mă gândeam la traiectoria foarte lungă pe care fotografia o are în opera ta, pentru că tu faci fotografii dintotdeauna. Mai exact, la modul în care atitudinea ta față de acest mediu s-a modificat de-a lungul anilor.

D.H.: Păi, pentru început, sunt interesat de imagini. Și, dacă ești interesat de imagini, ești interesat de fotografii. Am devenit fotograf, dar eu am spus dintotdeauna că am o relație ambivalentă cu fotografia, în sensul că exista și o fascinație față de ea, dar și un aspect care însemna că ea nu e o modalitate foarte reală de a privi lumea. Problema perspectivei devine atunci interesantă, deoarece pare că perspectiva occidentală a fost confirmată de fotografie. Asta e ceea ce spune deocamdată istoria. Dar eu sugerez că ea nu e confirmată de fotografie, ci de fapt e o lege a opticii. Perspectiva trebuie să fi provenit din proiecția optică a naturii. Ăsta a fost unul dintre argumentele pe care le-am omis la prima ediție a cărții mele *Știința secretă* [2001]. Am descoperit asta în timp ce citeam despre nașterea perspectivei occidentale, exista o poveste despre faptul că Brunelleschi făcuse un panou al baptisteriului din Florența așa cum se vedea el din catedrală – se presupune că aceasta a fost prima pictură „în perspectivă". Am fost fascinat de povestea aceasta. Exact când cartea mea plecase la tipar – în urmă cu aproximativ opt ani – mi-am dat seama de ceea ce credeam eu că făcuse Brunelleschi. În ideea asta, am organizat o călătorie la Florența, ca să-i putem deschide ușile baptisteriului, să putem testa ceea ce gândeam eu.

Ce a trebuit să organizezi?

D.H.: M-am uitat la hărțile Florenței și mi-am dat seama că la ora 7:30 dimineața soarele ar trebui să fie exact în spatele baptisteriului și să-l lumineze. Asistentul meu, David Graves, ajunsese acolo înaintea mea și la început a fost puțin îngrijorat, spunându-mi: „Tu îți dai seama cât de aproape de catedrală e baptisteriul, crezi că o să funcționeze?" I-am spus că eu credeam că da, pentru că observasem că aparatele de filmat distanțează obiectele

Scanned with CamScanner

și credeam că exact asta s-ar întâmpla aici. Era un experiment: nu știam dacă avea să funcționeze, dar a funcționat! I-am pus să deschidă ușile și am stat acolo unde stătuse Brunelleschi; am ridicat un panou de aceeași mărime cu cel folosit de Brunelleschi și am început să-l filmăm. Apoi am proiectat baptisteriul pe panou cu o oglindă concavă cu diametrul de șapte centimetri. Era răsturnat, dar din cauză că clădirea e hexagonală, aveai toate unghiurile și atunci puteai să le desenezi. Însă eu m-am întrebat dacă noi eram primii care făcuseră asta. Eu sunt convins că nu eram primii, pentru că Brunelleschi trebuie să fi știut. La acel moment Florența era cel mai avansat oraș din lume, iar istoria artei susține că Brunelleschi nu știa asta. Foarte puțin probabil! Până la urmă am ajuns să scriu treizeci de pagini noi despre această experiență în a doua ediție a *Științei secrete*.

Pratic ai corectat istoria artei, ceea ce în mod evident o să provoace reacții.

D.H.: Ei bine, eu cred că istoria artei a ignorat un aspect al artei care astăzi a devenit profund semnificativ. Mi-am dat seama că proiecția optică a naturii, adică ceea ce e în esență o fotografie, e mult, mult mai veche decât invenția chimică. 1839 înseamnă doar invenția chimică, fixarea imaginii. Imaginea a fost văzută cu mult, mult înainte de asta. Iar dacă faci fotografii tu însuți, îți dai seama că ele seamănă cu tablourile. Oamenii trebuie să le fi văzut, apoi îți dai seama că nimeni nu a vorbit niciodată despre asta. Puterea Bisericii – care la un moment dat a fost enormă, având un control social imens – a existat atunci când ea avea oglinzile și lentilele de producere a imaginilor. Istoric vorbind, se vede că puterea ei începe să decadă atunci când aparatele de fotografiat încep să fie produse pe scară mare după 1839. Și, treptat, puterea ei scade și întregul urmează oglinda și lentilele, care apoi ajung pe mâna a ceea ce acum numim media, care deține controlul de atunci încoace. Dar asta e pe cale să se sfărâme într-un mod complet nou, și, sincer vorbind, nu știm care

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

vor fi consecințele... Ce se întâmplă e că se fabrică din ce în ce mai multe aparate de fotografiat; acum fiecare telefon are așa ceva, astfel că pot nu doar să fac o poză, ci și să o livrez unui mare număr de oameni. În trecut, imaginea era furnizată de un mic grup, de media, către mase, dar acum acel grup s-a lărgit la toată lumea.

Asta duce la ceva ce tu ai descris într-un interviu recent în legătură cu modul în care emisiunile de televiziune sunt complet atomizate.

D.H.: Da, am ieșit din acea perioadă și acum suntem în una nouă. Cum e cea nouă? Ei bine, încep să-mi dau seama că, în primul rând, ea e foarte îndatorată proiecției optice a lumii, adică fotografiei. YouTube înseamnă imagini trimise de oricine, iar eu am observat că domnul Murdoch e interesat de ele, pentru că, în mod evident, el înțelege că sfârșitul mass-mediei se apropie. Cel puțin așa văd eu lucrurile.

Când eram student, am citit prima oară despre faptul că tu foloseai faxul și la acel moment asta a fost o mare revelație pentru mine, pentru că am început să mă gândesc că faxul ar putea fi un mediu artistic... și, în același timp, tu ai fost prezent chiar la începutul Photoshopului. Modul în care folosești aceste medii diferite e fascinant...

D.H.: Dă-mi catalogul acela. Am spus în el că „tiparul comercial e un mediu artistic". La sfârșitul expoziției, paginile catalogului au fost înrămate pe perete; și nu sunt reproduceri.

Asta înseamnă că toți cei care cumpără catalogul au acasă lucrarea...

D.H.: ... și nu sunt reproduceri, în sensul că toate au fost desenate în patru straturi, cian, galben, magenta și negru. Iar eu am spus „Pur și simplu tipărește asta". Deci nu sunt reproduceri, există numai sub această formă. Am făcut asta și pentru ziare.

Scanned with CamScanner

Da, am citit că ai făcut ceva pentru Bradford Telegraph...

D.H.: ... și am făcut ceva pentru *Herald Examiner* din Los Angeles, în anii '80. Am fost întotdeauna interesat de tipar și reproducere. Pur și simplu din cauză că știam că reproducerea îmi permisese să văd foarte multe picturi, în cărți. De fapt, prima carte pe care am scos-o eu era din 1975 și în ea sunt încă o grămadă de imagini alb-negru. Îmi amintesc că editorul m-a întrebat „Vrei să ai mai multă culoare în carte și un preț de 20 de lire sau mai puțină culoare și doar 10 lire?" Am ales varianta de 10 lire, pentru că ea avea să fie cumpărată de mai mulți oameni. Mi-am dat seama că tiparul era modalitatea prin care oamenii puteau să vadă foarte multe lucrări. E un exemplu excelent al modului în care poate călători arta. Iar acum reproducerea s-a schimbat: există noi tipuri de aparate de fotografiat, noi tipuri de procese digitale.

Tehnologia nu are neapărat vreo legătură cu calitatea.

D.H.: Uită-te, de exemplu, la efectele tehnologiei: imediat ce a început războiul din Irak, oamenii au crezut inițial că vor putea controla imaginile, așa cum făcuseră în cazul Primului Război Mondial. Ei bine, după doar două săptămâni și-au dat seama că tehnologia făcuse controlul imposibil, deoarece toată lumea are un telefon cu o cameră integrată. Și apoi *Los Angeles Times* a concediat un fotograf pentru că alăturase două fotografii ca să creeze o imagine mai puternică. Mi-am dat seama atunci că ei purtau o luptă perdantă. Vreau să spun, ei cred că încă suntem într-o epocă de tipul „Eu aveam o cameră, m-am așezat acolo și în fața mea arăta așa." Chiar dacă a existat cândva, acea epocă a dispărut acum. Problema e, înțelegi, că de exemplu Susan Sontag, în ultima ei carte, *Regarding the Pain of Others*[2]...

2 „Despre durerea celorlalți", în engleză în original. (*N.t.*)

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

... care e despre fotografia de război.

D.H.: În primul rând, ea se referă la inventarea aparatului de fotografiat din 1839, ceea ce e o indolență intelectuală, pentru că aparatul de fotografiat nu a fost inventat în 1839... e problema ei că nu-și dă seama de asta. Dar ea mai spune că, atunci când a fotografiat Războiul Civil American, Matthew Brady trăgea un trup mai încoace, muta un obiect dincolo, ca să realizeze la propriu compoziția imaginilor lui. Dar așa făcea toată lumea cu aparatele de fotografiat. Susan Sontag impune fotografiei o viziune ulterioară: știi, țac, țac, țac, o poză rapidă... dar în 1861 nu puteai face așa ceva. Oamenii care au scris despre fotografie nu au pus-o niciodată în legătură cu imaginile pre-fotografice. De fapt, Muzeul de Artă Modernă chiar a făcut în 1961 o expoziție intitulată „Înaintea fotografiei". Îmi amintesc acea expoziție: avea tablouri ale unor oameni precum Constable sau pictorii „Epocii de Aur" daneze și așa mai departe, și te făcea să crezi că acești pictori se apropiau de realitate... și apoi a apărut fotografia și ne-a arătat realitatea. Nu spunea nimic despre faptul că pictorii înșiși foloseau aparate de fotografiat.

Așa a fost și cu retrospectiva Courbet din Paris. Era evident că Courbet era la curent cu fotografia.

D.H.: Absolut. Am fost șocat atunci când câțiva artiști au văzut ce am scris eu și au spus „Ah, tu spui că Vechii Maeștri trișau!" Am fost îngrozit de una ca asta. Mă gândeam „Ce oameni ignoranți". Faptul că se foloseau de optică însemna că erau foarte inteligenți.

După cum spui atât de frumos în Știința secretă, *asta le-a permis să facă mult mai repede un portret, care era mai direct...*

D.H.: Da. La Frans Hals, dacă te uiți cu atenție la tablouri, aproape că poți vedea efectiv utilizarea opticii, dar trebuie să fii foarte inteligent ca să faci asta. Și astăzi la fel. Malcolm Morley [artist englez] mi-a spus că a cumpărat o camera clara pe care nu o putea

Scanned with CamScanner

folosi, nu vedea prin ea. I-am spus că trebuie să exersezi, că e nevoie de timp...

Ai făcut toate aceste experimente, nu-i așa?

D.H.: Da, le-am făcut. De fapt, de asta mă duc la Florența. E un seminar despre Caravaggio la care sunt și eu invitat. Vom monta acolo un mic spectacol, așa cum probabil că a făcut și Della Porta, în sensul că va semăna cu un cinema. Încercăm doar să demonstrăm că asta se putea face și acum 600 de ani.

Deci e vorba de niște demonstrații aproape științifice, pe care le face un artist... Acum opt ani am făcut o mulțime de experimente optice. Pe unele le-am filmat, mai ales unul în care arătam cum a pictat Caravaggio *Cina din Emmaus*.

Cum pot fi văzute aceste filme? Sunt accesibile publicului?

D.H.: Nu, nu sunt. S-ar putea să le am aici pe unele. Le am în Londra. Caravaggio a folosit o tehnică a colajului și, cu cât o aprofundezi mai mult, cu atât devine mai evidentă, pur și simplu datorită scării obiectelor. Chestia e că eu am ajuns să fiu împotriva opticii... optica te face să nu vrei să privești prin aparate de fotografiat.

Spune-mi mai multe despre cercetările optice pe care le-ai făcut.

D.H.: Am făcut multe expuneri comparative. Vezi tu, eu am o bibliotecă de artă considerabilă în Los Angeles. Și am în atelier un aparat de fotocopiat color, așa că nu a trebuit să rup paginile din cărți. Am putut astfel să facem reproduceri ale multor opere de-a lungul anilor și le-am expus pe toate pe perete. Creând un perete de imagini, am început să înțelegem ce se întâmpla: înainte de 1420 abia dacă apare undeva vreo umbră, după aceea încep să existe o grămadă de umbre. În pictura chineză, japoneză, indiană sau persană, care sunt toate foarte rafinate, nu există nicio umbră. Așa că de unde apar dintr-odată umbrele la cineva precum Caravaggio? Caravaggio a inventat iluminatul de

Scanned with CamScanner

Hollywood: lumina vine din stânga sau dreapta scenei sau de deasupra. Iar eu am arătat că, odată cu Caravaggio, lumina vine dintr-o altă sursă.

Deci s-ar putea spune că Hollywoodul a început cu Caravaggio?

D.H.: Da, cumva da! Când l-am întrebat ce părere are despre expoziția Caravaggio, unul dintre vecinii mei, Grey Gowrie, mi-a spus: „Știi, are ceva prea Hollywood în ea", iar eu am răspuns: „Ai fi surprins să afli care e legătura!"

Ai mai spus un lucru care e fascinant, că de fapt colajul apare la oameni precum Caravaggio. Adică, secolul XX a fost în mod evident secolul colajului, începând cu Dada...

D.H.: Fără îndoială, tehnica lui Caravaggio mă face să cred asta. [*Studiază o imagine a lui Caravaggio*] Iată, uită-te aici, la acest coș cu fructe care arată bine, dar acest coș e atât de lat, iar scara e ciudată și îți dai seama că această scenă, de sus și până... Caravaggio a pictat în camere întunecoase și făcea găuri în acoperiș, iar tu îți dai seama ce funcție are gaura, ea luminează personajele și obiectele. Așa că am demonstrat că el nici nu trebuia să aranjeze oamenii la masă, toată lumea stă în exact același loc. Nu există desene atestate ale lui Caravaggio, Vermeer sau Frans Hals. Și atunci cum a construit el o imagine ca asta fără niciun desen? Ei bine, noi demonstrăm cum, a fost ceva genial, incredibil de inteligent, ceva care folosea tehnici fantastice care ar putea interesa pe oricine folosește astăzi Photoshopul.

Deci am putea spune chiar că Photoshopul a început cu Caravaggio...

D.H.: [*râde*] Vizual vorbind, nu e o mare noutate.

Un alt lucru de care voiam să te întreb e că există o distorsiune voluntară și una involuntară...

Scanned with CamScanner

D.H.: [*referindu-se din nou la imaginea lui Caravaggio*] În aceste picturi se vede cum capul e prea mare, mâna e prea mare sau distanța dintre cap și umăr e prea mare, și atunci îți dai seama că e un colaj. Nu e ceva ce se observă imediat, dar odată ce observi, nu mai poți înceta să vezi asta. Și îți dai seama că asta e o tehnică a colajului; poți să înțelegi cum realizează el asta.

În cazul lui Caravaggio și Vermeer nu există niciun desen, dar în cazul lui Ingres, care și el a folosit mecanisme optice, existau și desene...

D.H.: Ei bine, sunt sigur că Ingres a folosit camera clara. Nu uita, Ingres era un desenator excelent și, cum am spus mai devreme, trebuie să fii astfel ca să poți folosi asta. Ea nu face munca în locul tău. Când s-a organizat la Londra o expoziție Ingres, au adus desene cu aristocrați englezi care vizitaseră Roma, iar el nu-i cunoștea. Am fost uimit că Ingres se întâlnise cu ei o singură dată și îi convinsese să vină la masă, unde îi observase. Apoi a doua zi desenul era gata, foarte rapid. Dar metoda mea mi-a demonstrat în cele din urmă ce făcea el: te folosești de desen foarte, foarte rapid ca să faci puncte, un fel de măsurătoare accelerată.

Ai făcut foarte multe portrete ale oamenilor din anturajul tău, prietenilor și familiei lărgite, dar nu ai fost niciodată precum Warhol, care primea comenzi de la cei bogați și celebri. De ce s-a întâmplat așa? A fost o decizie conștientă?

D.H.: Da, a fost o decizie. În mod deliberat, nu am vrut să fac niciun portret comandat, pentru că nu e ceva cu care vreau să-mi irosesc timpul. În sensul că dacă nu cunoști pe cineva foarte bine, cum îți dai seama dacă obții o asemănare? Andy făcea aceste portrete ca mijloc de a-și ține în viață revista [*Interview*]; revista nu aducea niciun ban, așa că practic el a ținut-o în viață pictând soțiile industriașilor germani. Cam în aceeași perioadă în care făcea asta mi-a făcut și mie un portret...

Cum era relația ta cu Warhol? Prietenoasă?

D.H.: Da, ne înțelegeam bine. L-am cunoscut prima oară în 1963. Când mi-a făcut portretul, eu i-am făcut un desen. Prietenului meu, Henry Geldzahler [curator la Metropolitan Museum of Art din New York], nu i-a plăcut portretul făcut de Andy, așa că i-a spus: „Păi, ai uitat ceva, Andy", iar Andy a zis: „Nu se poate, ce?" Și Henry a răspuns: „Ai uitat arta!" Iar Andy a spus doar: „A, mă rog, o să fac altul", ceea ce lui Henry i-a plăcut.

Există în opera ta foarte multe trimiteri la [poetul american] Wallace Stevens... așa că mă gândeam la opera lui, la legăturile ei cu natura și apoi la legăturile cu opera ta...

D.H.: Am ilustrat în urmă cu vreo 30 de ani o poezie a lui intitulată „Omul cu chitara albastră". E o poezie extraordinară. Wallace Stevens e fascinant. Știai că obișnuia să cumpere tablouri din Paris fără să le vadă, cu ajutorul unui agent? Nu de artiști foarte buni, dar era o modalitate bizară de a cumpăra tablouri, să ai așa încredere în cineva.

Ai avut întotdeauna o conexiune puternică cu poezia.

D.H.: De-a lungul anilor am pictat multe tablouri inspirate de poezie. Nu am mai făcut asta de ceva timp, dar continui să citesc poezie. Există anumite lucruri care nu îmi sunt familiare – unul din ele fiind versurile cântecelor pop – așa că am anumite probleme cu o grămadă de poezie, pentru că nu cunosc toate aluziile. După o anumită dată nu mai știu nimic de muzica pop și nici nu prea mă interesează.

Dar, cu siguranță, în trecut poezia a jucat un rol important în opera ta, mai ales în cazul lucrării tale We Two Boys Together Clinging[3] *[1961], care a fost intitulată după o poezie de Walt Whitman...*

3 „Noi, doi băieți de nedespărțit", în engleză în original. (*N.t.*)

Scanned with CamScanner

D.H.: Da, Walt Whitman. Mi-a plăcut întotdeauna foarte mult poezia „Am văzut în Louisiana cum crește un stejar de Virginia". Seamănă puțin cu versul lui Wallace Stevens „I placed a jar in Tennessee..."[4] Am știut dintotdeauna că poetul știe mai multe...

Ce te face să spui asta?

D.H.: Am dat foarte devreme de o poezie intitulată „Delight in Disorder"[5], și m-am gândit: „Îmi place foarte mult ideea". E de Robert Herrick, iar ultimele versuri sunt: „Un șiret nepăsător, în al cărui nod / Văd o politețe sălbatică: / Mă farmecă mai mult decât atunci când arta / E prea precisă pretutindeni." Am citit-o când aveam cam zece ani și m-am gândit: „Poeții știu mai multe..." Cred că eu am asta, încântare în dezordine. Înseamnă, de fapt, că ai un simț superior al ordinii. Eu sunt cam neîngrijit, nu sunt prea ordonat și înainte spuneam că asta e din cauză că am un simț superior al ordinii și că văd ordinea acolo unde ceilalți nu pot s-o vadă. Ăsta era pretextul meu pentru că eram neîngrijit.

Și legătura ta cu Walt Whitman? Mă gândesc mai exact la incredibila ta gravură din 1961 Myself and My Heroes[6]*, în care apari tu, alături de Walt Whitman și Mahatma Ghandi...*

D.H.: L-am admirat pe Whitman când eram mai tânăr, dar am înțeles de asemenea că are defecte serioase. A fost cu siguranță un om interesant, dar nu era neapărat sfântul pe care îl credeam eu la un moment dat. Nu ținea întotdeauna cont de fragilitatea celorlalți. Când am fost prima oară în America credeam că orice școlar ar putea să citeze din Walt Whitman, dar cei mai mulți nici nu auziseră de el. Ar fi trebuit să-mi dau seama! Era un tip de scris foarte american, dădea senzația de libertate, mi

4 „Am pus un ulcior în Tennessee...", în engleză în original. (*N.t.*)

5 „Încântare în dezordine", în engleză în original. (*N.t.*)

6 „Eu și eroii mei", în engleză în original. (*N.t.*)

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

se părea că e foarte proaspăt; am citit *Fire de iarbă* în întregime și e ceva imens. Apoi îți dai seama că americanii au fost întotdeauna puțin ciudați, din cauza voioșiei[7] lor; „din mare dragoste de camarazi", cum ar fi spus Walt Whitman. A fost unul dintre primele mari personaje literare americane care au fost luate în serios în Anglia. Oamenii și-au dat seama cât de bun era. Poezia lui e plină de imagini.

Întotdeauna am crezut că ar trebui să existe o carte cu textele tale, aproape ca un manifest.

D.H.: Ei bine, eu nu fac altceva decât să mă apăr.

Nu scrii în fiecare zi?

D.H.: Nu, scriu când mă enervez! De exemplu, când nu mai suport campaniile antifumat. Cred că a scrie „Fumatul ucide" pe un pachet de țigări e doar o parte a „urâțirii"[8] Europei. Știi ceva? Viața ucide! Și ce dacă? Nu trebuie să lipim asta pe orice, pretutindeni. Fără îndoială, protestez împotriva „demonizării" fumatului, care cred că a fost îngrozitoare. Eu am fumat timp de cincizeci și doi de ani și, sincer, mă simt bine. Și nu am de gând să încetez. De fapt, ca să fiu sincer, cred că mi-ar fi incredibil de dificil să lucrez fără fumat. Mă calmează, și am explicat ce s-ar întâmpla în viitor dacă s-ar considera că fumatul poate fi eliminat... E exact ce se întâmplă acum în California: aproximativ 40% din reclamele de televiziune din California sunt la medicamente. Asta e ceea ce va înlocui fumatul. În comparație cu ce o să ne facă industria farmaceutică, industria tutunului o să pară o joacă de copii.

Îmi amintesc că am văzut moartea lui Kennedy la televizor și prezentatorii fumau toți. Era o lume diferită! Îmi plăcea foarte mult acel New York în care puteai să fumezi orice, oriunde.

7 „Gayness", în original, având atât sensul de „voioșie", cât și de „homosexualitate". (*N.t.*)

8 „Uglification", în original, similar cu „unification" – „unificare". (*N.t.*)

Scanned with CamScanner

Trebuie neapărat să îți strângi toate scrierile și să publici o carte.

D.H.: Tot ce scriu zilele astea tinde să se refere la una dintre cele trei mari pasiuni ale mele: fotografia, perspectiva și fumatul!

Apropo de subiectul cărților, voiam să te întreb despre minunatele ilustrații pe care le-ai făcut pe baza unor lucruri precum Poveștile *fraților Grimm.*

D.H.: Asta a fost în 1968. Îmi amintesc că discutam cu Francis Bacon despre cuvântul „ilustrație". El folosea cuvântul „ilustrator" peiorativ, de exemplu „Ce mai face prietenul tău ilustrator, domnul Kitaj?" [R. B. Kitaj, pictor american]. Îl cunoșteam puțin pe Bacon, nu mult, dar puteai să ai dispute minunate cu el. Eu îi spuneam că unii dintre cei mai buni artiști sunt ilustratori: Rembrandt, poveștile Bibliei, Hogarth...

Și Bacon ce spunea?

D.H.: El contesta doar de dragul discuției! I-am explicat o dată că știam în California un tablou cu niște lalele într-o vază care era la fel de profund ca orice făcuse el vreodată. Era de Cézanne și se afla la Muzeul Norton Simon. Încercam doar să-i spun că nu subiectul face imaginile profunde, ci modul în care ele sunt tratate. A existat la mijlocul anilor '70 o perioadă în care Bacon și cu mine locuiam amândoi la Paris și ne frecventam. Gregory ieșea la băut cu el...

E incitant să te gândești că, deși veneai din lumea picturii, erai atât de preocupat de toate aceste lumi diferite: teatru, operă, ilustrație, istoria artei...

D.H.: Cum spuneam, sunt interesat de imagini; cred că ele constituie întotdeauna firul roșu... de asemenea, am fost interesat întotdeauna de fizică. În cele din urmă, clipa e cea care domină.

Ce vrei să spui prin asta?

D.H.: Clipa e cea care domină: de exemplu, pictam niște tablouri la țară, dar în clipa în care florile de păducel dispăreau mă

Scanned with CamScanner

opream. Le-am avut timp de doar patru zile: după asta a venit ploaia și le-a distrus, așa că momentul trebuie să domine, mai ales dacă ai de-a face cu natura, pentru că, la urma urmei, eu locuiesc în Yorkshire, un loc care, spre deosebire de California, se schimbă de-a lungul anului. Nu uita, timp de douăzeci și cinci de ani nu am văzut primăveri și veri în California, era mereu aceeași vreme.

Deci a sta aici înseamnă a reintroduce anotimpurile în viața ta.

D.H.: Da, ăsta e unul dintre aspecte. Hai să ne plimbăm puțin cu mașina ca să-ți arăt ce vreau să spun.

Înapoi la pictură

D.H.: Când trăiești în această parte a lumii, devii foarte conștient de mișcarea permanentă a naturii. Iarna ești conștient de cât de diferiți sunt copacii, de modul în care se înalță ei spre cer. Vara, crengile lor sunt trase în jos de gravitație. Presupun că acei copaci pe care vreau să ți-i arăt au fost plantați cam cu două sute de ani în urmă; probabil că au fost organizați în așa fel încât fiecare copac să aibă suficient spațiu în jurul lui. Dacă mergi pe drum cam cu cincisprezece kilometri pe oră, fiecare copac ți se destăinuie. Cred că cineva a planificat asta cu mult timp în urmă. E un peisaj aranjat minuțios, care e afectat de ceea ce îi fac ființele umane. Nu e sălbatic, dar pe de altă parte e natură, așa că există o variație permanentă. Copacii aceștia de aici, dacă dimineața asta ar fi fost foarte însorită, aș fi venit aici, pentru că soarele e acolo. La sfârșitul după-amiezii faci invers, cam pe la ora șase, când soarele s-a dus la vest. Și cu cât trăiești mai mult aici, cu atât mai mult îți dai seama în ce direcție ar trebui să privești, în ce moment al zilei și în ce moment al anului. Observă faptul că acești copaci sunt absolut magnifici, uluitori, atunci când treci printre ei, fiecare are o formă diferită.

Scanned with CamScanner

E aproape ca o etalare, o expoziție de copaci. Da, vezi frumusețea lor, scara lor. Aduc adesea oameni aici, iar cei cu înclinații vizuale înțeleg imediat. Și cineva a conceput asta acum două sute de ani. Asta e ceea ce-mi place. Vezi că fiecare e individual, nu se suprapun. Și iarna arată la fel de bine. Încă încerc să-mi dau seama cum să fac un tablou mare cu asta. Acum o să întorc mașina, iar dacă mergi mai încolo, atunci o să ai o altă priveliște, înțelegi? La șase dimineața, dacă soarele e jos, totul e luminat magnific. Îmi trezesc oaspeții la cinci dimineața ca să vadă asta! Dar întotdeauna îmi mulțumesc apoi că o fac. Doar pe această porțiune de drum am suficiente subiecte pe care să lucrez o lungă perioadă de timp.

S-ar putea să fie cel mai măreț tablou pe care l-ai făcut vreodată.

D.H.: Da, dar noi ne mișcăm, deci cum aș putea să-l surprind? Bineînțeles, chinezii ar ști cum să facă asta, pentru că peisajele lor sunt întotdeauna unele prin care se merge.

Cum ai ajuns să cunoști pictura chineză?

D.H.: Fotografia și perspectiva au fost cele care mi-au atras interesul. Am citit o carte despre pictura chineză de George Rowley și apoi am devenit bun prieten cu un curator de pictură chineză de la Muzeul Metropolitan de Artă. El mi-a arătat un pergament magnific despre care am făcut un film, se numește *O zi pe Marele Canal cu Împăratul Chinei sau Suprafața este iluzie, dar la fel este și profunzimea*. Filmul a fost făcut în urmă cu douăzeci și doi de ani, dar se referă la aceleași subiecte despre care vorbesc acum. L-am făcut împreună cu Philip Haas, cel care a realizat filme despre artiști precum Richard Long și Gilbert&George. Pentru oamenii care l-au comandat ar fi trebuit să aibă cinci minute, dar eu le-am explicat că nu te puteai uita la un pergament în doar cinci minute.

Ai mai făcut și alte filme?

D.H.: Am făcut filmul despre *Știința secretă*. Are cam o oră și jumătate. Filmul despre pergamentul chinez a fost turnat în anii '80. De

Scanned with CamScanner

exemplu, chinezii nu folosesc niciodată în pictură un punct de fugă. În secolul al XVI-lea era cea mai avansată cultură din lume, iar în secolul al XIX-lea nu mai era așa. M-am întrebat ce se întâmplase și mi s-a spus că își pierduseră curiozitatea intelectuală și că, în alte părți, tehnologia militară era superioară, iar asta m-a pus pe gânduri. Tehnologia militară a fost îmbunătățită cu ajutorul perspectivei, pentru că asta a susținut triangulația și puteai să tragi cu tunul mai precis. Mi s-a părut că această conexiune e foarte interesantă. E interesant că acum modul european de a privi lumea a triumfat; adică aparatul de fotografiat a triumfat. Nu ăsta era modul chinez de a privi lumea... Ei au un simplu câmp; așa poți vedea până departe. Îmi place asta. Eu sunt destul de claustrofobic. Probabil că de aia locuiesc în LA și nu în New York. Probabil de aia nu mi-e dragă Londra; pe măsură ce îmbătrânesc, sunt tot mai conștient de asta. Îmi plac spațiile mari și largi.

Și în multe din tablourile tale începând cu anii '90 apar spații foarte largi. Marele Canion, de exemplu.

D.H.: Am început prin a fotografia Marele Canion, pentru că întotdeauna mi s-a părut imposibil de fotografiat. Multe peisaje, de fapt, sunt imposibil de fotografiat; televiziunea le face pe toate să arate la fel. Nu există nicio perspectivă a Marelui Canion. Am fost întotdeauna fascinat de el, pentru că e cea mai mare gaură din lume și totuși poți vedea spațiul. Nu cunoaștem marginea dintre spațiul de aici și cer; acest spațiu e prea mare ca să-l putem înțelege. În timp ce Marele Canion chiar e cea mai mare gaură din lume, în care poți privi. Înainte s-o pictez am fotografiat-o cu o tehnică de colaj în 1982, când era destul de dificil să faci asta cu aparatul de fotografiat. Acum ar fi mult mai ușor.

Mulțumesc că mi-ai arătat aceste locuri magice, a fost minunat.

D.H.: A, sunt foarte multe. Continuă cale de kilometri întregi. Am aici un subiect care îmi va da de lucru multă vreme. Așa că, în mod firesc, rămâi aici – la vârsta mea, cu siguranță asta faci.

Scanned with CamScanner

Ce te-a făcut să te întorci la pictură? Adică, tu ai pictat întotdeauna, dar a existat o fază importantă a fotografiei...

D.H.: Întoarcerea la pictură a venit imediat după *Știința secretă*. Pentru mine era esențial să fac *Știința secretă*, așa că am dobândit o viziune diferită asupra istoriei și apoi am revenit la mână și am abandonat privitul prin aparate de fotografiat. J.P. privește prin aparate de fotografiat, dar eu nu. Într-un fel, am înțeles ce era fotografia, cum apăruse ea și cum suntem acum într-o nouă epocă a ei. Cu alte cuvinte, ea a fost modificată; e aceeași, dar s-a schimbat. Nu știm deocamdată care sunt consecințele acestui lucru. Asta e ceea ce e foarte nou și ceea ce urmează. Adică, fotografia e ubicuă, e pretutindeni; imaginile lumii pe care le vedem noi sunt în mare parte fotografii.

E foarte fascinant că ai avut nevoie de acel proiect de cercetare ca să te întorci la tablouri. Faci aceste ocoluri și revii la tablouri.

D.H.: Ai perfectă dreptate, da. Faci aceste ocoluri și revii cu mult mai multă încredere. Ideea că nu mai poți picta peisaje – că e un gen demodat – mi-am dat seama că ea nu are cum să fie adevărată, din cauza modului în care vedem noi lucrurile. Așa că trebuie s-o faci prin exemplu: trebuie să pictezi acele tablouri. Așa că asta fac eu și, în cele din urmă, o să facem o expoziție foarte, foarte mare la Royal Academy; ca să le arătăm oamenilor că poți să te uiți la natură și să fii încântat de ea mereu... dacă avem pe umeri un cap rezonabil.

Deci chestiunea ocolului îți e utilă?

D.H.: O, da, și sunt dispus să fac ocoluri pentru perioade destul de lungi de timp. Există în California o doamnă pe care o cunosc de când lumea – o admiratoare a muzicii contemporane, prietenă cu Stockhausen, de fapt chiar am pictat-o în casa mea din Beverly Hills –, care mi-a spus: „Tocmai mi-am dat seama, David, că pe tine nu te deranjează dacă ai nevoie de câțiva ani ca să descoperi ceva, nu-i așa?", iar eu am spus: „Nu, nu mă

Scanned with CamScanner

deranjează. De fapt, chiar mă aștept să dureze". Când a început să mă intereseze optica din pictura europeană, m-am gândit „E extrem de interesant, trebuie să aflu mai multe despre asta." Am văzut conexiunile cu ziua de azi: aparatul de fotografiat e pretutindeni, așa că de ce să nu explorăm asta, să vedem cu ce se ocupă el, ce face el de fapt? Faptul că Susan Sontag se referă la inventarea aparatului de fotografiat... ei bine, eu aș întreba, poți să-l numești pe inventatorul aparatului de fotografiat? Bineînțeles că nu, pentru că nu există așa ceva! Există un inventator al fotografiei, pentru că aici era vorba de inventarea substanțelor chimice, a procesului, dar nu a modului de a vedea, pentru că acesta fusese consacrat cu aproximativ cinci sute de ani în urmă. Asta spunea cartea mea: modul în care oamenii foloseau fotografia nu e important, esențial e simplul fapt că ei vedeau lumea pe o suprafață plană – și nu tridimensional.

Ellsworth Kelly spune că pictura e undeva între bi- și tridimensional, oscilează între ele.

D.H.: Ei bine, avem un tânăr prieten care joacă jocuri video și care mi-a arătat unul din ele, plasat în York [în North Yorkshire, Anglia], un oraș fortificat care are multe porți în jurul lui. Tânărul trăgea în oameni... bineînțeles! M-am uitat la joc o vreme și apoi am spus: „Păi, e în regulă, dar dacă ai fi într-o situație reală de tipul acesta, colțurile ochilor tăi ar fi foarte active, te-ai uita mereu peste tot". I-am spus: „Ar trebui să cumperi o pipă, să o umpli cu tutun, să o aprinzi și să faci o plimbare pe Flamborough Head [peninsulă de pe țărmul Yorkshire-ului]. Atunci o să-ți dai seama că lumea e în realitate tridimensională. Hai, încearcă!" Mama lui a fost îngrozită că îi sugerasem să fumeze o pipă... așa că i-am spus „Ei, atunci apucă-te iar de împușcat oameni din York!" Oricum, indiferent de asta, oamenii vorbesc mereu de tridimensionalitatea uimitoare a acestor jocuri video, dar, în realitate, ele sunt plate – aparatul de fotografiat nu se descurcă la fel de bine ca noi cu colțul ochiului.

Scanned with CamScanner

Interesul tău față de tridimensionalitate provine în vreun fel din colaborările tale la teatru și operă?

D.H.: Poate. Mi-am dat seama, la a doua operă pe care am făcut-o, *Flautul fermecat*, că a concepe decoruri înseamnă a folosi jocuri ale perspectivei. Voiam să mă întorc la pictură, dar atunci s-a întâmplat să facem *Știința secretă* și mi-am dat seama că ea m-a adus înapoi la pictură, dar într-un mod nou, foarte încrezător. Mi-am dat seama ce e fotografia; de exemplu, nu aș putea picta după o fotografie, pentru că nu există suficientă informație despre volume pentru mine, așa că desenez. Atunci când asistentul meu, J.-P., fotografia flori, eu i-am explicat că, în realitate, pentru ochiul uman floarea pare mai mare decât e de fapt, pentru că e atât de voioasă și debordantă. Aparatul de fotografiat vede totul în mod geometric, în timp ce noi vedem totul din punct de vedere psihologic. E o mare diferență. Noi facem floarea mai mare când ne uităm la ea, pentru că ne bucurăm de ea atât de mult.

Apropo de subiectul fotografiei, ai putea preciza, ca în cazul multor oameni de știință, un moment anume în care a fost inventată fotografia simultană[9]?

D.H.: În 1982, când cineva de la Centrul Pompidou a venit să mă vadă în LA, pentru că pregătea o expoziție fotografică. Eu nu eram foarte interesat, dar el a venit oricum. Aveam foarte multe fotografii în albume și, ca să se asigure că le primește pe toate, el a adus un Polaroid și le-a fotografiat. A lăsat în urma lui o grămadă de film Polaroid, așa că eu l-am luat și am făcut o imagine a casei mele folosind o sută treizeci și două de filme. Ăsta a fost începutul. Îmi amintesc că mă gândeam „Ooo, e ceva fascinant". Era la începutul lui februarie 1982: tocmai mă reîntorsesem în California, după ce petrecusem un an în New York, unde

9 „Joiner photograph", în original, fotografie în care sunt suprapuse fizic sau digital mai multe fotografii ale aceleiași scene. (*N.t.*)

Scanned with CamScanner

lucrasem la două spectacole triple ale Operei Metropolitane, așa că eram din nou singur în atelierul meu. Când lucrezi într-un teatru nu lucrezi niciodată singur și asta înseamnă compromis. Așa că eram mulțumit să fiu din nou în atelierul meu, singur: m-am trezit fascinat de Polaroid și am făcut destul de multe imagini complexe, dându-mi seama că în fotografie poți modifica perspectiva. Prietenii mei fotografi au susținut că perspectiva era încorporată în aparatul de fotografiat, așa că am început să înțeleg cum puteam să fac fotografii fără perspectivă.

Deci ai folosit aparatul de fotografiat într-un mod care până atunci nu mai fusese imaginat?

D.H.: Prima expoziție pe care am făcut-o cu Polaroiduri s-a numit „Desenul cu aparatul de fotografiat" – mai am încă arhiva completă de la acel moment. De fapt, am pus desenele cu camera clara la sfârșitul acelei expoziții, ele semnalând sfârșitul experimentelor mele cu fotografia. Simțeam că înțeleg conceptul istoric a ceea ce se întâmplase, cum devenise aparatul de fotografiat o parte importantă a vieților noastre. Mi-am dat seama că acum mă puteam descotorosi de aparatul de fotografiat. Știi, Van Gogh a urât fotografia și, dacă stai să te gândești, Cézanne și Monet au arătat faptul că ei vedeau lucrurile într-un alt mod. Iar acum acest lucru e ignorat. Ai văzut expoziția Picasso și Matisse din Londra [de la Tate Modern, din 2002]? Când am văzut-o prima oară m-am dus acolo cu Lucien Freud și Frank Auerbach; ne-am dus într-o dimineață foarte devreme, când era pustiu, și am avut două ore doar pentru noi. A fost minunat. În timp ce ieșeam din expoziție, îndreptându-ne spre sălile din spate ale muzeului, am văzut pe perete patru fotografii foarte mari – probabil achiziții recente. Lucien Freud și Frank Auerbach au trecut nepăsători pe lângă ele, dar eu m-am oprit ca să le privesc și m-am gândit: „Ei bine, ce e sigur e că aceste fotografii fac lumea să pară monotonă, în timp ce Picasso și Matisse o făceau să pară extraordinar de interesantă". Prefer ceea ce e interesant. Fotografiile

Scanned with CamScanner

erau recente, ceea ce însemna că noi mergem cumva cu spatele; nu înțelegem ce mai e acum fotografia sau ce a făcut ea în trecut. Înțelegi ce vreau să spun? Dacă privești istoria puțin diferit, te întorci la pictură cu o încredere de sine incredibilă. Nu-ți mai pasă de argumentele că pictura e moartă și așa mai departe. Aș spune chiar că fotografia e cea care e pe moarte sau, cel puțin, în schimbare. Începe să semene cu pictura: asta e ceea ce face Photoshopul.

Când te gândești la acea hârtie veche de fax, îți dai seama că unele lucruri sunt pur și simplu efemere; ele dispar.

D.H.: O grămadă de lucruri dispar. Știi povestea despre Arhiva Bettmann? E o arhivă de aproximativ unsprezece milioane de fotografii cumpărată de Bill Gates în 1995 – care s-a gândit că poate să le digitalizeze pe toate. Dar apoi a descoperit că nu era posibil, deoarece, ca să le digitalizeze, avea nevoie de cineva care să se uite la fiecare fotografie și care să îi poată atașa cuvinte de căutare – „iarnă", „zăpadă", „stradă", „New York", mă rog – care să identifice fiecare imagine. Asta însemna angajarea cuiva care să aibă un vocabular bun și un ochi bun... dacă ai aceste două lucruri, cine naiba ar vrea să-și petreacă viața într-un buncăr, uitându-se la unsprezece milioane de fotografii? În consecință, fotografiile au fost îngropate într-o mină de sare din Pennsylvania, pentru a le conserva. Unii au susținut că acum ele se pierduseră, iar alții au susținut că pot fi regăsite peste cinci sute de ani. Deci sunt ele pierdute? Eu am spus că așa o să sfârșească cele mai multe lucruri. Noi o să sfârșim ca o mână de praf. Probabil că încercăm să păstrăm mult prea multe lucruri și probabil că, din cauza asta, nu păstrăm cine știe ce. Titlul inițial al cărții mele *Știința secretă* era *Știința pierdută*. Thames&Hudson a decis să-l schimbe, gândindu-se că era mai bun pentru vânzări. Într-un fel, ajunsesem să-mi dau seama că știința fusese pierdută în trecut și avea să fie pierdută din nou în viitor. Ar fi o naivitate să crezi altceva.

Scanned with CamScanner

E ca memoria. E uimitor să te gândești că amintirea multor tipuri de lucruri e fragilă. În unele privințe, interviurile mele sunt ca un protest împotriva uitării.

D.H.: Ei bine, noi uităm în mod deliberat unele lucruri: oricine a văzut ororile groaznice ale celui de-al Doilea Război Mondial vrea să le uite. Oamenii care au făcut ceva cu ele au fost cei care nu le văzuseră deloc. Cei mai mulți oameni care au luptat în război voiau să-l uite.

Un fel de amnezie deliberată?

D.H.: Bineînțeles, cele mai multe amintiri ale noastre sunt unele plăcute. Nu ne putem aminti durerea, de exemplu. Eu am devenit foarte conștient de faptul că noi vedem cu memoria. De exemplu, într-o dimineață am ieșit afară: era o zi fantastic de senină, cer albastru, soarele jos, iar noi mergeam cu mașina spre vest. Era atât de senin. Odată ce ai văzut asta, când faci din nou acea călătorie cu mașina vei avea mereu claritatea acelei amintiri, chiar dacă data viitoare când mergi acolo e ceață. Noi mergem mereu pe aceleași drumuri, vedem aceiași copaci, îi vedem cum se schimbă de-a lungul anotimpurilor. La copacii din oraș nu observi asta neapărat. Așa că ce e, mai exact, memoria? Unii au sugerat chiar că memoria e în afara noastră, asemenea undelor radio, ceva ce recepționezi de fiecare dată. E fascinant.

Din nou în atelierul din Bridlington al lui David Hockney

[Uitându-se la pânze] *Deci ce vezi acum e ceea ce spuneai în mașină, când au înflorit florile...*

D.H.: Da, i-am spus lui J.P. că urma să înflorească florile; el nu le mai văzuse pe cele de aici. Așa că am calculat că până joi aveau să înflorească complet și astea au fost primele lucruri pe care le-am făcut; am scos pânzele afară imediat, pentru că știam că nu o să dureze.

Scanned with CamScanner

E uimitor, e ca și cum copacii ar fi fost pictați.

D.H.: O, da, e fantastic. Așa că le-am fotografiat, le-am desenat și apoi le-am pictat. Le aduceam acasă, apoi le scoteam iar afară.

Deci uneori pictezi și după fotografii?

D.H.: Doar atunci; a fost singura oară. De obicei facem reproduceri și desenăm după ele; fac asta dintotdeauna. Alteori pictez foarte repede, pentru că ți se face frig repede.

Ai realizat o operă atât de uluitoare, în pictură și în toate celelalte domenii, dar mă întrebam dacă mai ai proiecte nerealizate? Sau visuri care încă nu s-au împlinit...?

D.H.: Păi, totul se întâmplă aici: noi, aici, chiar acum, participăm la asta, ne ocupăm cu asta. Suntem cu toții conștienți aici că ceea ce facem e foarte palpitant.

Aș vrea să înțeleg mai bine. După ce ai făcut un desen, el e scanat și apoi lucrezi după reproducere; e un fel de lanț?

D.H.: Da. Eu încep să desenez, apoi încep să pictez, apoi voi desena după reproducerea pe care am făcut-o după pictură.

Deci trece de la digital la analog, de la mân[la mecanic...

D.H.: Da, chestia e că noi folosim tehnologie, dar tu nu vezi faptul că folosim tehnologie. [*Arată spre niște pânze imense.*] Adică, pentru a face acea pictură foarte mare am avut nevoie de calculator, altfel nu puteam s-o văd. Dar nu uita: acea pictură mare a fost făcută numai și numai de mâna mea. Nimeni altcineva nu a pictat la acea pictură.

Deci s-ar putea spune că aici calculatorul nu a modificat ce ai desenat tu; pur și simplu îți oferă mai multe posibilități.

D.H.: Da. Ne-a luat scara. E o unealtă, e extraordinar. Îl poți folosi în tot felul de moduri. Nu e vorba de artă pe calculator, e doar o unealtă.

Scanned with CamScanner

Am vorbit cu mulți artiști americani din generația pop, care spun mereu că voiau foarte mult să treacă dincolo de galerie și să lucreze pe lucruri la scară mare precum clădiri, pereți și panouri publicitare. Ai vrut și tu așa ceva?

D.H.: Nu neapărat. Știi numele sculptorului care a făcut lucrările de pe Muntele Rushmore? Cred că era ungur: îl chema Gutzon Borglum, ceea ce sună ca un vânt tras în cadă! Nu prea mă interesează o scară ca asta. În primul rând, mă interesează foarte mult pictura, și nu sculptura. Îmi place suprafața plană, ce se întâmplă pe ea. Mă interesează ca mâna să facă asta, așa că există o anumită limită a scării, dar am realizat totuși ceva când am făcut marea expoziție de la Royal Academy [în 2007, în centrul căreia se afla pictura pe cincizeci de pânze *Copaci înalți lângă Warter*, de cinci pe doisprezece metri]. Eram foarte conștient că acea pictură avea unele aspecte foarte grosiere, dar că a doua oară când voi face așa ceva va fi mai puțin grosieră. Și a fost: a doua a fost din nouă [pânze], nu din cincizeci. Când mi-a venit prima oară ideea pentru asta, în LA, am sunat chiar în ziua aceea la Royal Academy și am întrebat: „Ne puteți oferi peretele mare ca să expunem o pictură imensă?" Apoi am comandat imediat șaptezeci de pânze, de nouăzeci pe o sută douăzeci de centimetri, care să fie livrate în Bridlington peste zece zile. A trebuit de asemenea să comandăm șapte cutii pentru pânze, în care să fie puse când nu erau folosite, pentru că aveau să fie ude. Apoi eu am explicat că aveam timp până pe cincisprezece aprilie să facem pictura, pentru că la momentul acela frunzele aveau să fie în copaci, primăvara avea să fi sosit și iarna să fie gata.

Deci natura a creat termenul.

D.H.: Era termenul naturii, nu al Royal Academy. Termenul dat de Royal Academy era după încă o lună. Dacă ai lucrat în teatru, știi regula despre termene: dacă nu le respecți, spectacolul merge mai departe oricum.

Scanned with CamScanner

În unele privințe, natura e o formă de readymade duchampian, așa că voiam să te întreb ce părere ai despre readymade?

D.H.: E, fără îndoială, o idee interesantă, dar nu sunt sigur că merită dezvoltată. Împreună cu un tânăr artist german am fost în Paris să vedem muzeul Picasso: i-am arătat minunata sculptură a babuinului și apoi ne-am oprit să mâncăm de prânz, înainte de a merge la Luvru. Am fost doar într-o singură secțiune, pentru că nu aveam decât două ore, și în timpul acela am găsit în Luvru un babuin care, în mod evident, e sursa sculpturii lui Picasso. Îți poți da seama cât sunt de similare. Au trecut patru mii de ani între aceste două sculpturi, dar niciuna nu e superioară celeilalte. Ceea ce vreau să spun e că Picasso trebuie să fi știut de sculptura aceasta – atunci e una un progres față de cealaltă? Nu.

Care sunt muzeele tale preferate?

D.H.: Vizitez frenetic toate muzeele. Îmi plac toate. Anul trecut am mers cu mașina în Italia; am petrecut o săptămână în Florența și una în Roma. Dar, mai presus de orice, mi-e foarte, foarte drag Muzeul Norton Simon din LA; pur și simplu din cauză că nu e foarte departe de casa mea și are tablouri superbe, întotdeauna ies de acolo simțindu-mă fantastic.

Într-un interviu anterior ai amintit de Muzeul Național de Antropologie din Mexico.

D.H.: A, da, au o machetă a orașului Mexico dinaintea cuceririi, care e complet albă. Toate descrierile orașului Mexico spun că nu era alb, că avea tot felul de culori diferite. Așa că le-am spus: „De ce nu pictați macheta?“ „A, nu, nu putem face așa ceva“, au spus ei. Îți amintești argumentele în favoarea colorării filmelor? Woody Allen s-a dus la Washington ca să se plângă în legătură cu colorarea filmelor alb-negru. Eu am explicat că argumentul lui nu era foarte bun; e argumentul unui custode, nu al unui artist. Un artist o să ia orice lucrare și o s-o coloreze așa cum vrea el, așa cum Duchamp i-a pus mustață *Mona Lisei*. Artiștii folosesc

Scanned with CamScanner

lucruri, fură lucruri, își însușesc lucruri. În ce privește colorarea, eu am explicat că oamenii cred că sculpturile grecești erau toate din marmură albă, dar ele erau și pictate. Toată perioada antică era pictată, era plină de culori. Am trecut printr-o perioadă alb-negru, probabil din cauza fotografiei.

Deci tu crezi că momentul postfotografic este o nouă reintroducere a culorii radicale. Ai o teorie a culorii?

D.H.: Nu, dar am citit cartea lui John Cage despre culoare. El condamnă toate teoriile culorii, pentru că pur și simplu nu funcționează. Aici, în Bridlington, iarna e mai colorată decât vara. Ca să revenim la readymade, e un argument interesant pe care, într-un fel, eu îl pot ignora uneori, pur și simplu pentru că simt că direcția mea merge spre pictură, imaginea pictată de mână; imaginea puternică care poate că ne va ajuta să vedem lumea. Nu uita, readymade-ul a fost făcut într-o perioadă în care mulți oameni considerau că fotografia înlocuise pictura. În realitate, pictura a cucerit fotografia. Sunt destul de multe răsturnări în desfășurare: cea mai mare parte a vieții mele, Sankt Petersburg s-a numit Leningrad și nimeni nu ar fi crezut vreodată că se va numi din nou Sankt Petersburg. Știi care e o problemă foarte mare pentru Statele Unite? Faptul că nicio facultate de științe politice nu a prevăzut căderea comunismului. Ei bine, ar trebui să te întrebi de ce. Asta înseamnă că nu au niciun trăsnit care să lucreze pentru ei; nu au avut pe nimeni care să privească lucrurile în alt mod. Un trăsnit ar fi putut să spună că toate astea o să se prăbușească până la urmă, ceea ce bineînțeles că s-a și întâmplat.

Cum vezi viitorul?

D.H.: Uneori sunt foarte pesimist. Cu cât afli mai multe despre istorie, cu atât mai mult înțelegi că ne plac violența și distrugerea. Cred că noi știm, undeva adânc în sinea noastră, că în cele din urmă o să ne aruncăm pur și simplu în aer. Se pare că asta vrem

Scanned with CamScanner

să facem. Dar, pe de altă parte, am petrecut o seară cu Celia [Birtwell, o prietenă apropiată] și micii ei nepoți, iar când în preajmă sunt copii, îți dai seama că nu mai ești așa de pesimist. Dar acum nu mai petrec mult timp în preajma copiilor, dat fiind că cei ai prietenilor mei au crescut. Asta contează foarte mult.

h Obrist

Scanned with CamScanner

Dominique Gonzalez-Foerster

Vietile artiştilor, rhitecţilor

stArt

Scanned with CamScanner

La începutul anilor '90 am avut o rezidență din partea Fundației Cartier. M-au invitat într-un sat din Franța, Jouy-en-Josas, unde am lucrat timp de trei luni. Am vizitat zeci de ateliere. Unul dintre ele era cel al lui Dominique Gonzales-Foerster. Am avut o conversație extraordinară despre artă, arhitectură, literatură și muzică, pentru că pasiunile ei ocupă un spectru foarte larg.

Gonzalez-Foerster a apărut în una dintre primele mele expoziții. În 1992, când încă eram student, am fondat un mic muzeu dedicat scriitorului modernist elvețian Robert Walser. Am făcut un mic muzeu în Gais, un sat din Elveția, în Hotelul Krone, în care Walser se oprea din plimbările lui nesfârșite ca să bea ceva. Am pus în hotel o vitrină, *am numit-o Muzeul Robert Walser și oamenii au venit s-o vadă. Gonzalez-Foerster a fost al doilea artist care a expus în această* vitrină: *a pus în ea o poveste despre zăpadă, deoarece Walser murise înghețat în una dintre plimbările lui. La vernisajul expoziției au fost șase oameni. Era primăvară, dar începuse să ningă, și apoi a apărut nepotul lui Robert Walser, ceea ce nouă ni s-a părut ciudat, pentru că Robert Walser nu avusese copii. S-a dovedit că era nepotul* unui alt *Robert Walser, care se pare că inventase pixul cu pastă.*

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

Un oraș-laborator

HANS ULRICH OBRIST:

Sunt atât de multe întrebări pe care aș vrea să ți le pun. Nu știu de unde să încep.

DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER:

[*Râde*] Eu încă nu mi-am revenit din faptul că am ajuns la punctul în care, în loc să amânăm, chiar începem.

Ce-ar fi să începem cu un zvon despre faptul că Parisul e pe punctul de a deveni tropical?

D.G.-F.: Da, Parisul e pe cale să devină tropical. Dă-mi voie să încep cu realitățile incontestabile sau poate, chiar înainte de a recurge la aceste realități, cu această dorință – această dorință de tropicalizare. Ea datează deja de acum câțiva ani, când am pornit în jurul lumii în căutarea zonelor tropicale, a orașelor tropicale – locuri în care plantele și materia organică au o anumită putere. În opinia mea, modernitatea în arhitectură își intră cu adevărat în drepturi atunci când se confruntă cu un mediu organic care este în sine robust sau puternic. Mi-am dat seama că, în anumite locuri în care un anumit tip de arhitectură a fost pus în relație cu un anumit tip de vegetație, ea a dobândit brusc un aspect complet diferit. Așa că asta era ceea ce voiam și pentru Paris. Dar, serios vorbind, ceea ce îi lipsește Parisului cu adevărat e viața vegetală, viața tropicală. Parisul e prea uscat, prea mineral, complet cenușiu, și apoi, în septembrie anul trecut, am observat o grămadă de păianjeni – era ca în benzile desenate *Tintin*: unii mici, alții mari – un număr uluitor de păianjeni. Nu știu de unde ar fi putut proveni. Explicația pe care am găsit-o a fost creșterea umidității sau poate lipsa unei insecte din lanțul trofic. În orice caz, a existat o creștere a numărului de păianjeni. Al doilea fapt important, care provenea, în mod similar, din observații foarte elementare de pe balconul meu, a fost că am observat cum din

Scanned with CamScanner

crăpăturile cimentului creștea mușchi, ca într-o grădină Zen din Kyoto. Niciodată, în cei șapte ani în care locuisem acolo, nu mai văzusem mușchi pe balconul meu.

[Râde] Ăsta e un semn sigur de tropicalizare!

D.G.-F.: Absolut.

Vorbești despre tropicalizare, și nu tropicalitate, în felul în care Édouard Glissant vorbește despre creolizare, și nu creolitate.

D.G.-F.: Exact, pentru că e un proces – un proces în desfășurare. Așadar, ai aceste două realități foarte importante: pe de o parte, mulțimea de păianjeni și, pe de altă parte, mușchiul. Apoi, în primăvară, am avut ploi pe care toată lumea le-a descris drept „tropicale". Nu era ceva inventat: ploua în fiecare zi – un adevărat sezon ploios. În ce privește vegetația – dacă ai cât de cât simțul observației și ești suficient de norocos să locuiești, ca mine, într-o clădire cu un hol plin de plante – vegetația și-a triplat volumul în vara aceasta. Nici măcar nu știu dacă oamenii au măsurat asta, dar a fost ceva izbitor. Iar săptămâna trecută am citit un articol din *Libération* care spunea că planeta e în ansamblu mai verde. Asta s-a observat recent, pentru că, în ciuda a ceea ce se presupune adesea, toate măsurătorile indică faptul că planeta e din ce în ce mai verde. Iar în Paris e incredibil. Pentru prima oară Parisul mi se pare cu adevărat plăcut, pentru că acum simt această masă de verdeață.

Deci nu mai e nevoie să călătorești.

D.G.-F.: Exact! Tropicalizarea Parisului mi-a dat în sfârșit posibilitatea de a rămâne acasă, într-un bun echilibru între ecosistemele vegetal, organic și mineral.

În timp ce până acum trebuia să te duci altundeva ca să găsești asta. Probabil că acum ar trebui să revenim puțin la acele călătorii – unele legate de urbanism și arhitectură. Mă gândesc la

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

călătoriile din Brazilia sau din Asia – la acele aventuri în căutarea unor modernități diferite, nu a modernității, la singular. De unde această nevoie de a călători?

D.G.-F.: Poate pentru că eu am crescut în Grenoble, un oraș-laborator, și, mai exact, în zona Villeneuve.

De ce spui că era un oraș-laborator?

D.G.-F.: Pentru că în anii '60 primăria era condusă de socialiști, pentru că în aceeași perioadă a existat un grup de oameni, mai ales un grup important de urbaniști de la universitate, ca și oameni de știință, Institutul Laue-Langevin și așa mai departe, și pentru că în Grenoble există o tradiție științifică și urbanistică foarte veche. În anii '60 a existat un grup de oameni care, împreună cu primarul Hubert Dubedout, au transformat Grenoble-ul și au decis să facă din el un oraș-laborator. Iar Villeneuve, zona în care am crescut eu, a fost creată de acești oameni. E o zonă inspirată de Le Corbusier. Bineînțeles, Grenoble a început și el să se dezvolte ca nou oraș în anii '50. S-ar putea spune că e anti-Bordeaux sau anti-Lyon – bineînțeles, există și centrul vechi, dar în primul rând e un oraș modern. Și mai cred că asta are mult de-a face cu motivul pentru care toți oamenii care au ieșit de la Școala de Arte Frumoase din Grenoble – care era o școală mai „digitală", mai științifică decât altele, nu atât o școală de pictură – Philippe Parreno, eu, alții, au fost influențați de anumite lucruri. De asemenea, cred că asta se poate explica în contextul Grenoble-ului: un oraș intelectual, experimental, ca un laborator. Însă atunci când eram eu mică habar n-aveam că cresc într-un oraș-laborator. Dar, cu toate acestea, m-am dus la școala experimentală și am locuit în zona experimentală – în tot mediul academic și științific, care, în mod firesc, te influențează profund. Într-un oraș mai burghez, aș fi fost influențată într-un mod diferit și aș fi avut o relație diferită cu ceea ce înseamnă cultura. Ar trebui să adaug că astăzi locuiesc într-o clădire modernă și nu-mi pot imagina că aș locui în una veche. Cred că voi căuta

Scanned with CamScanner

întotdeauna această modernitate. Așa că, atunci când m-am dus prima oară în Chandigarh, nu a fost ca și cum m-aș fi întors în satul meu, ci, mă rog, ca și cum urma să redescopăr... urma să caut ceva care mă influențase.

Ai fost interesată de dimensiunea utopică a acestor proiecte?

D.G.-F.: Nu neapărat de aspectul utopic, de fapt, ci de cel experimental. Când eram mică, am avut marele noroc de a merge la o școală experimentală, care începea mult mai târziu decât celelalte școli; în prima zi de școală lucram exclusiv cu ciuperci; le spuneam profesorilor pe numele mic. Și apoi, părinții mei aveau și ei, ca să zic așa, o viață experimentală: au activat în mai '68, locuiseră în Strasbourg, unde erau situaționiștii, și mai târziu în Grenoble, în Satul Olimpic. Aveau un stil de viață experimental. Așa că avea mai mult de-a face cu experimentalul decât cu utopicul, deopotrivă la nivel politic și emoțional și la multe alte niveluri.

Cum a influențat acest mediu opera ta, spațiile tale? Pentru că nu e complet întâmplător că tu vorbești despre mediile experimentale în care ai crescut, iar astăzi descrii lucrările tale mai degrabă ca medii, decât ca obiecte.

D.G.-F.: Sigur că nu. Deoarece am crescut în acest context, spațiile mele sunt experimentale. Spațiile goale, părțile pe care ele le lasă libere, faptul că ele nu sunt structurate nici de simetrie, nici de construcția lor, nici de scopul de a fi umplute, ci, dimpotrivă, sunt eliberatoare. Asta a fost ideea din spatele Villeneuve-ului: eliberarea spațiului terestru, a construi în sus pentru a elibera parcul ca zonă a aventurii. Același lucru era valabil și pentru Brasilia, cu toate esplanadele și spațiile ei care au potențial. E un fel de extrapolare a conceptului lui Donald W. Winnicott din *Joc și realitate*; el susținea că, după despărțirea de mamă, survine descoperirea spațiului de joacă, un spațiu care mai târziu devine un spațiu potențial. Cred că cercetările mele asupra spațiului

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

orașului au mers întotdeauna în direcția spațiilor potențiale. Malurile râului din Kyoto, cu conversațiile telefonice din *Rio* [1999] – acesta e un spațiu potențial. Esplanada imensă, centrul gol enorm și gazoanele vaste din mijlocul Brasiliei – un gol central e mult mai puternic decât un centru plin – asta e ceea ce numesc eu un spațiu potențial. Asta a fost ceea ce am încercat să prezint și în Stockholm: ideea că cea mai mare putere a arhitecturii rezidă, poate, nu în spațiile ei pline, ci în spațiile ei goale. Apoi mai există, desigur, și ideea minunată a Pieței Beaubourg, ideea de a deschide acea zonă – e poate mai frumoasă decât Beaubourg-ul însuși.

Deci tu crezi că ar fi mai bine ca acel spațiu pe care se aflau Turnurile Gemene din New York să fie lăsat liber?

D.G.-F.: Și creat un spațiu potențial. Să sperăm! Să sperăm că nu vom vedea revenirea sindromului Berlin al reconstruirii identice, că vom vedea altceva decât triumful vreunui obiect sau simbol falic – că, în loc de asta, va exista o esplanadă imensă care să poată fi folosită pentru proiecte viitoare.

Asta ne face să revenim la Japonia și Tokyo – la cercetarea ta, marea ta aventură sentimentală, obsesia ta, ca să spunem așa, față de Japonia și a Japoniei față de tine. E o formă de reciprocitate posesivă, care a apărut iar foarte recent în Yokohama.

D.G.-F.: Ceea ce a fost foarte surprinzător în timpul primei mele călătorii în Japonia a fost faptul că m-am simțit imediat acasă. Bineînțeles, și alți oameni au avut sentimentul ăsta, dar pentru mine a fost ceva izbitor. Ce înseamnă să te simți acasă? Nu înseamnă neapărat să găsești aceleași lucruri pe care le ai acasă; înseamnă să te simți înconjurat de afecțiune, să simți că cineva are grijă de tine – te simți bine. Te simți acasă nu în sensul în care faci parte dintr-o familie, ci că te simți în siguranță. Și, în ciuda faptului că nu vorbeam o boabă de japoneză, am avut impresia că totul îmi vorbește, absolut fiecare detaliu: absolut

Scanned with CamScanner

fiecare ușă avea dimensiunea mea, fiecare gest îmi spunea ceva. Așa că a existat deja, încă de la început, o formă de reciprocitate: atenția pe care eu o acordam lucrurilor era, într-un fel, înapoiată. Apoi am fost fascinată imediat de caracterul ludic al arhitecturii, de jocuri, de numărul posibilităților explorate, care este – în comparație cu Parisul sau alte orașe – infinit mai mare. Am fost fascinată de acest tip de investigație a ceea ce ar putea fi arhitectura – într-un mod care era cu totul prolific și organic. Însă asta era doar o parte; mai exista și temperatura, mâncarea, plăcerea de a vedea acea concentrare de oameni. Erau atât de multe lucruri de care mă simțeam legată imediat – semăna puțin cu descrierea pe care Barthes a făcut-o senzației de a fi îndrăgostit: totul era un semn pentru mine, super-semnificativ. Și în acea stare, în care totul e super-semnificativ, ești foarte fericit – e deasupra limbajului și dincolo de el. Aveam impresia că sunt într-un mediu în care verbalul nu era un factor determinant; existau atât de multe dimensiuni care îmi vorbeau în mod direct, încât puteam să fac abstracție de limbaj. Și, de fapt, am refuzat ani de zile să vorbesc japoneza, ca să rămân în starea de hiper-receptivitate nonverbală.

Asta era în anii '80.

D.G.-F.: Da, în 1987, iar de acolo lucrurile pur și simplu au evoluat, pentru că după aceea am revenit iar și iar, până când astăzi mi se pare că mi-e imposibil să-mi imaginez că trece un an fără să călătoresc în Japonia. Simt acel aspect al Japoniei despre care se vorbește adesea: dimensiunea ei maternă, împreună cu aspectele ei dominatoare, foarte tulburătoare. Însă eu mă simt înconjurată și de dimensiunea ei afectuoasă și tandră. Pentru mine e ca și cum m-aș scufunda în ea. Cercetarea e pentru mine ceva permanent – și e valabil mai ales pentru seria mea *Camere* [din 1989 până în prezent] – deoarece am căutat întotdeauna o relație cu mediul, o imersiune, mai degrabă decât o relație cu obiectul. Nu m-a interesat niciodată o relație cu un lucru pe care îl

Hans-Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

poţi ţine în mână, ci mai degrabă de o relaţie cu lucrurile care ne înconjoară. Şi cred că asta e exact ce am găsit în Japonia.

Nu asta a fost premisa lucrării pe care ai expus-o în Yokohama [Fetiţă, 2001]?

D.G.-F.: De fapt, pentru lucrarea din Yokohama trebuie să ne întoarcem în trecut, la zona Villeneuve despre care îţi vorbeam. Când aveam zece sau unsprezece ani – acum o să-ţi povestesc ceva extrem de anti-matern – mama mea a vrut să mergem în Germania, împreună cu cei doi fraţi ai mei. Dar eu nu voiam deloc să merg; m-am răzvrătit împotriva acestei călătorii şi am cerut să rămân acasă. În cele din urmă, mama mea a spus că era în regulă să rămân acasă, aşa că am stat în casă complet singură timp de câteva zile – ceea ce a fost o experienţă destul de stranie pentru un copil de zece sau unsprezece ani. Cred că atunci am trăit cele mai terifiante şi vizionare clipe ale mele. Îmi amintesc perfect clipele de groază şi, în acelaşi timp, clipele care erau complet noi pentru mine, faptul de a te afla în relaţie cu imaginaţia ta. Şi, poate, faptul de a nu vorbi timp de câteva zile. De fapt, a fost ceva foarte similar cu ceea ce am descoperit mai târziu în Japonia: încântarea de a nu vorbi, de a exista pur şi simplu într-un mediu. Iar fetiţa din Yokohama din spatele sticlei era exact asta: cineva care se dedicase privitului şi celorlalte lucruri implicate de acesta. E vorba de conexiunea dintre privit şi văzut: a vedea nu neapărat ce e în faţa ta, ci mai degrabă în interiorul tău. Era o încercare de a reproduce această experienţă din copilărie.

Privitorul rămânând în afară...

D.G.-F.: Da, şi privitorii se pot regăsi în fetiţa aceea, ca într-o imagine din oglindă.

Ai făcut acea lucrare de animaţie în Japonia?

D.G.-F.: Am făcut-o cu ajutorul animaţiei şi ia locul oricărui privitor. Dar nu, am făcut-o aici, în Paris. E, într-un fel, continuarea

Scanned with CamScanner

primei fetițe, care era la intrarea în expoziția „Câmpiile Elizee“ [*Mugur de trandafir*, 2000]. E o adaptare a acelei fetițe, dar de fapt e o revenire la acea experiență timpurie. Acum câțiva ani am întrebat-o pe mama mea: „Cum... de ce m-ați lăsat singură așa?“ Începusem psihanaliza și recuperasem acea amintire, așa că i-am pus această întrebare. Iar ea a răspuns: „Îți doreai foarte mult asta și păreai foarte sigură pe tine“. Așa că eu cred că a fost atât o experimentare a autonomiei mele, cât și... În mod paradoxal, în Japonia – țara în care am descoperit această stare maternă – am reușit să expun această experiență – una care pentru mine rămâne cu adevărat fundamentală pentru relația mea cu orașul. Asta e ceea ce simțim lângă fetiță: prin spatele ei, imaginile orașului trec în șir. Asta are legătură cu modul în care noi ne mișcăm printre lucruri și cu modul în care o formă de autonomie poate fi un element constitutiv în relație cu imaginile.

Îmi amintesc de discuția pe care am avut-o în timp ce pregăteam „Orașe în mișcare“ [diverse locații, 1997-2000]. La momentul acela mi-ai spus că relația ta cu Asia data din copilărie, iar eu am crezut că acest lucru devine clar în expoziția ta din Köln, de la Galeria Schipper und Krome [„Séance de Shadow III“, 1999].

D.G.-F.: Da, e ciudat, pentru că pozele cu mine în copilărie arată foarte clar că la naștere eram japoneză [*râde*]. M-am născut japoneză, cu păr lung și negru. Mi-a fost aplicată imediat o mică tunsoare japoneză – așa. M-am născut „galbenă“ – așa îmi spune mereu mama. Și până la vârsta de trei ani cred că semănam perfect cu o fetiță japoneză. Apoi, mai târziu, pe măsură ce creșteam, când am primit cărți pentru copii care erau plasate în Japonia sau aveau ceva de-a face cu alt loc din Asia, m-am identificat complet cu ele. Nu știu cum să explic asta. Cred că unul dintre bunicii mei era de origine asiatică – dar chiar și așa, asta a fost foarte, foarte demult. Sincer, nu pot explica asta, dar așa a fost cu adevărat încă din copilărie. M-am născut japoneză.

Scanned with CamScanner

Și în lucrarea de la Esther Schipper?

D.G.-F.: Acolo investigam istoria ei, împreună cu relația mea cu acea istorie. Am descoperit că ea se născuse și crescuse în Taipei și că tatăl ei, Christopher Schipper, care era taoist și un erudit important, s-a dus acolo ca să fie adoptat de o famille și să devină preot taoist. Apoi am descoperit o grămadă de fotografii, iar expoziția e un fel de mixtură a acestor imagini. La momentul acela mergeam în fiecare zi în cartierul chinezesc ca să caut urme, indicii despre lucrurile ăstea – combinații între toate aceste elemente.

Ai participat la multe proiecte cu diferiți artiști și această activitate se leagă cumva de ceea ce Douglas Gordon a numit „promiscuitatea colaborării", cu referire la anumiți artiști din anii '90. Așa cum văd eu lucrurile, ceea ce a început să se schimbe în ultimii câțiva ani e faptul că astăzi e mai puțin o chestiune de colaborare între artiști, cât de colaborare care ajunge la alte practici. În acest sens, mi se pare că tu ești exemplul perfect pentru această evoluție, pentru că ai lucrat cu muzicieni, compozitori și arhitecți și te-ai folosit de literatură. Aș vrea să știu dacă și ție ți se pare că s-a produs o mutație, o schimbare în acest sens. Și te-aș ruga să revii puțin și să vorbești despre colaborarea ta cu Jay-Jay Johanson din Dijon [„Cosmodrom", Le Consortium, Dijon, 2000].

D.G.-F.: Da, e foarte clar. În orice caz, fie că e vorba de Philippe [Parreno] sau de mine, lucrăm în dialog. Dar am ajuns să-mi dau seama că dialogurile în care diferențele sunt mai mari sfârșesc prin a fi mai productive decât dialogurile cu artiști. În dialogurile dintre artiști ajungi întotdeauna la un limbaj similar. În ceea ce mă privește, sunt foarte curioasă cum funcționează alte lucruri – fie în arhitectură, în muzică sau literatură. Ăsta e doar începutul: am lucrat foarte recent la un proiect împreună cu un viitor arhitect, Martial Galfione – un proiect de locuințe, de construcție. Era o propunere de unități mobile pentru reședințe artistice. Există o continuitate evidentă cu „Quelle architecture

Scanned with CamScanner

pour Mars?" [Le Consortium, Dijon, 2000], chiar dacă, în același timp, era vorba și de un film. Nu glumesc deloc atunci când pun întrebarea „De ce arhitectură e nevoie pentru Marte?" – asta mă obsedează cu adevărat. Aș spune că o să trebuiască să ne gândim foarte mult la întrebarea asta [*râde*]. Nu e o simplă glumă. Așa că asta lasă locul unei discuții foarte plăcute, pentru că eu aduc imagini și idei, în timp ce el propune obiecte. La fel și în cazul casei pe care o construim pentru un colecționar din Japonia – proiect la care lucrez împreună cu o arhitectă, Camille Excoffon. Și mai e și filmul pentru Seul [*102*, 2000], pe care l-am făcut împreună cu Ole Scheeren – și el arhitect. Deci deocamdată există această întreagă dimensiune, cu toate aceste colaborări.

Și cu arhitectul Philippe Rahm, de asemenea?

D.G.-F.: Da. Cu Philippe Rahm lucrurile o să înceapă cu o discuție, care cu siguranță o să ducă la alte lucruri. Deocamdată, această discuție – care are loc nu cu vreun arhitect anume, ci cu arhitectura ca întreg – e cea pe care am avut-o cu clădirile, când m-am dus să văd toate acele orașe, și care acum a trecut la oameni. M-am uitat la toate locurile acelea și acum trebuie să convertesc asta la oameni – pentru ca discuția să poată dobândi noi dimensiuni. Cum să spun? Știi, nu e ușor să vorbești despre toate acestea.

Mă întrebam dacă toate acestea au legătură cu remarca ta că poate nu mai vrei să faci expoziții.

D.G.-F.: Da, și asta face parte din întreg. E vorba de posibilitatea unei înnoiri complete a acestei idei de expoziție prin abordarea altor temporalități, altor formate, altor modalități de lucru. Iar atunci când te confrunți, într-un fel, cu alte modalități de lucru – pentru că arhitectura sau muzica sunt cu adevărat modalități diferite de lucru – îți dai seama în ce măsură expoziția poate fi fascinantă prin dimensiunea ei de laborator. Ăsta era unul dintre

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

lucrurile la care se referea expoziția ta „Laboratorium" [curatoriată împreună cu B. Vanderlinen, diferite locații din Antwerp, 1999]; ipoteza că, pentru oamenii veniți din alte discipline – pentru un biolog, un arhitect, un scriitor – expoziția e o formă foarte satisfăcătoare, pentru că e mult mai rapidă și mult mai stimulatoare. Există mulți arhitecți pe care ideea de a face expoziții îi însuflețește imediat, pentru că ei sunt prinși de termene, de unele constrângeri complet diferite. Așa că eu cred că expoziția e, probabil, forma experimentală prin excelență.

[Râde] Deci „expoziție" e sinonim cu „Grenoble".

D.G.-F.: [*Râde*] Dar după aceea vine Marte – mai întâi e Grenoble, apoi vine Marte. Însă Marte e cu totul altă poveste. La un anumit moment, trebuie să poți să ieși din laborator. Chiar dacă ai lucrat în laborator la proiecte ample – chiar dacă, în sine, fiecare clădire inovatoare rămâne un prototip – la un moment dat tot trebuie să te duci în Chandigarh și în Brasilia și să vezi cum funcționează ele. Acela a fost momentul în care m-am dus să văd toate acele orașe. Era într-o perioadă în care nu îmi puteam imagina să nu trec la dimensiunea locuibilă, dimensiunea care poate fi traversată – la acest spațiu potențial în care nici măcar nu-mi puteam imagina că *nu* am posibilitatea de a-mi extinde experiențele pe care le avusesem în cadrul expoziției și să le duc într-un alt spațiu.

Ceea ce ne aduce la munca ta din stația pariziană de metrou Bonne Nouvelle.

D.G.-F.: Da, în cele din urmă a fost posibilă aplicarea întregului program, a tuturor acestor idei care nu sunt idei despre artă ca obiect, ci mai degrabă idei care se leagă de modalități de explorare a potențialului latent din fiecare lucru, un fel de a spune „Iată niște scaune, dar dacă punem două din ele unul lângă altul, asta va declanșa ceva. Dincolo sunt niște afișe, dar e posibil să le folosim într-un mod diferit". Nu e vorba de vreun gest

Scanned with CamScanner

de *tabula rasa* și înnoire, ci mai degrabă de o reconsiderare a vocabularului existent și de a permite lucrurilor să exprime o semnificație diferită. Atunci, dintr-odată, o lumină devine un șir de lumini, un panou de reclamă devine un ecran de proiecție, literele încep să danseze. Asta nu are nimic de-a face cu ideea de a reloca arta acolo ca un fel de obiect suplimentar, ci se referă mult mai mult la o metodă de transformare. Nu e un readymade, ci o conjuncție, pentru că, în același timp, nu e nici un obiect. Nu e o revelare a unui obiect care e pus în lumină, ci conjuncția unui vocabular – de fapt, un limbaj complex. Și cred că asta e ceea ce au realizat anii '90, în comparație cu anii '80. Am trecut dincolo de etapa – care de fapt mie îmi place – în care punem frigidere peste televizoare; am trecut dincolo de obiect, într-o zonă a articulării. În opinia mea, acesta e modul în care filmul a servit ca metaforă. Dacă am folosit atât de abundent analogia cu filmul, asta e din cauză că aici puteam să luăm exemplul unui limbaj care articulează sunetul, imaginea – un limbaj bazat pe o conjuncție de elemente.

Am putea reveni la problema expoziției, în măsura în care expoziția are de-a face cu această complexitate interioară? Am vorbit recent despre asta cu Philippe Parreno, care mi-a spus că pentru el – și, în opinia sa, și pentru tine – expoziția lui Lyotard „Imaterialele" [Centrul Pompidou, Paris, 1985] a fost decisivă. În ce mod a constituit această expoziție un moment-cheie? Care au fost celelalte expoziții care te-au influențat sau te-au impresionat în mod deosebit în anii '80 și apoi în '90? Expozițiile cu adevărat impresionante sunt, la urma urmei, destul de rare.

D.G.-F.: Da, expozițiile care își lasă amprenta sunt rare. „Imaterialele" a fost cu adevărat o expoziție memorabilă. În mod ciudat, cele mai memorabile experiențe ale mele au fost în anumite medii, medii complete – de exemplu, când chiar m-am dus să văd casa lui Pierre Loti – mai degrabă decât în expoziții ca atare. Rareori am găsit în expoziții entuziasmul pe care l-am simțit când am

Scanned with CamScanner

intrat în Muzeul Gustave Moreau sau într-un mediu cu adevărat matur. Asta am încercat eu să reproduc în expoziții – cu alte cuvinte, nu doar să reproduc obiectul separat de contextul lui. Asta e, de asemenea, ceva ce poți explora în Londra, în casa lui Sir John Soane. Mai văzusem casa aceasta; era pe lista mediilor pe care le consideram foarte stimulatoare, pentru că arta nu apare detașată de un context, ci e, dimpotrivă, parte a unui întreg. Și trebuie să recunosc că am într-adevăr probleme în a găsi expoziții în care să pot simți noțiunea de mediu. Bineînțeles, mai târziu a apărut fascinația față de panorame, dar ceea ce cred eu că era totuși cu adevărat frumos în „Imateriale" era explorarea tuturor dimensiunilor luminii și sunetului cu ajutorul luminii infraroșii și a textului. Mișcarea privitorului era luată în considerare pe deplin. Din toate aceste motive, a fost într-adevăr o expoziție foarte importantă.

În legătură cu această noțiune de mediu, dar și cu dorința ta de a explora noi modalități de a expune filmul și sunetul, ai putea reveni puțin la proiectele din Dijon? Acum câteva luni mi-ai spus că ele ar putea fi ultimele tale expoziții. Iar eu cred că, cel puțin dintr-un punct de vedere retoric, orice expoziție ar putea fi ultima expoziție.

D.G.-F.: Nu, când am spus asta nu era ceva doar retoric. Nu mai consider că cele două propuneri din Dijon sunt expoziții.

Mai degrabă ca trans-expoziții. Va trebui să inventăm un neologism.

D.G.-F.: Nu am găsit un nume. Pe de o parte există un „cosmodrom", iar pe de altă parte există o întrebare: „De ce arhitectură e nevoie pentru Marte?" – titlu care e în același timp serios și țăcănit, în mod deliberat și explorator, și informativ. M-am gândit că titlul acesta ar putea fi interesant pentru tot felul de oameni diferiți, pentru arhitecți sau oameni de știință. În acest sens, nu e o expoziție, dar încă nu am găsit numele care să se potrivească proiectului. În orice caz, asta s-a întâmplat după expoziție.

Scanned with CamScanner

Funcționează într-un mod global, nu prin concentrarea atenției – care e una dintre calitățile specifice ale expoziției, cu alte cuvinte indicarea unui anumit număr de elemente. În sensul acesta, multe expoziții au loc pe insule. Ele sunt rezultatul; fiecare lucrare e un tip de insulă. „Orașe în mișcare" trece dincolo de această cartografiere a lucrărilor care atribuie fiecărei lucrări un fel de loc. În Dijon, atât prin „Cosmodrom", cât și prin „De ce arhitectură e nevoie pentru Marte?", am urmărit o modalitate globală de lucru care nu permitea izolarea părților. Și am făcut asta în ciuda faptului că în „De ce arhitectură e nevoie pentru Marte?" intrarea în film rămâne posibilă în fiecare moment. Dar noi rămânem în cadrul limbajului, al unui spațiu complet cu pereți înclinați. E imposibil să disloci sau izolezi vreun lucru.

Mă gândeam de asemenea la o altă expoziție, care chiar m-a impresionat: „Der Hang zum Gesamtkunstwerk", curatoriată de Harald Szeemann în Zürich [„În căutarea operei de artă totale", Kunsthaus Zürich, 1983]. A fost o idee în același timp extrem de importantă și de periculoasă.

D.G.-F.: Da, eu cred că de asta am preferat întotdeauna termenul de „mediu" în locul celui de „instalație". Consider că e perfect, ca metaforă a naturii. Pentru mine, instalația are și un aspect de magazin de feronerie, în timp ce în cazul noțiunii de mediu există o dimensiune romantică, naturală. Iar în ideea de operă de artă totală e ceva care mă sperie. Consider că ea se leagă de ideea de dominație – ceva care e puțin tulburător. Pe de altă parte, cred foarte mult în faptul că noi suntem deopotrivă – și asta era de asemenea prezent în Yokohama – în interior ca privitori și, în același timp, în afară. E o chestiune fundamentală, pentru că e o poziție care trebuie explorată întotdeauna, fie că ne aflăm în fața unor idei, a unui oraș sau a cuiva. Trebuie să fie posibil să vedem și să avem autonomie față de acest lucru. În acest sens, eu sunt foarte reticentă față de obiectul de artă, pentru că, așa cum văd eu lucrurile, relația cu un obiect sau lucru

Scanned with CamScanner

e în mod foarte evident o relație. Prefer să mă aflu într-o relație cu ceva care e în jurul meu, dar în jurul căruia sunt și eu, în același timp. Aș prefera să explorez acest tip de situație complexă. Există multe exemple de lucrări învăluitoare care permit – în același timp și în anumite momente – să existe în afara lor. Există o întreagă istorie a lucrărilor de acest fel. Și, oricum, arhitectura este exact asta: ieși afară, intri înăuntru și așa mai departe. Asta e acea calitate anume pe care o caut eu. Pentru mine, expoziția se fosilizează atunci când o serie de obiecte sunt luminate ca niște puncte. Dar ea e eliberată atunci când ideea de a trece prin expoziție devine un factor decisiv, când diferite niveluri senzoriale sunt invocate, când nu ne blocăm în impulsul optic, scopic, și când acțiunile noastre sunt condiționate de ceea ce auzim. Această dimensiune sinestezică este fundamentală. Dacă rămânem doar scopici – deși asta poate totuși să rămână ceva foarte puternic, pentru că ochiul e cel mai aproape de creier – pierdem foarte multe dimensiuni.

În zona sunetului există ce ai făcut cu Jay-Jay... Și, bineînțeles, mai e și chestiunea mirosului.

D.G.-F.: Mirosul... De fapt, încă nu am avut prea multe ocazii să-l abordez, dar el e foarte important, pentru că fiecare loc are mirosul lui, care amplifică în mod necesar experiența. Ce e foarte important la „Cosmodrom" e faptul că niciun unghi de vedere nu e favorizat; te trezești în acea mare masă de nisip. Am lucrat la toate dimensiunile: deasupra, dedesubt și pe laturi. Chiar dacă începe pe o pictură, pe un calculator, după aceea toate diversele direcții devin posibile. Chestiunea perspectivei dispare. E vorba de conștiința unui mediu nelimitat care nu e obiectivat și imediat – e calea către arta viitorului. În ce mă privește, lucrez de ceva vreme la o carte despre descrierile artei și arhitecturii viitorului din SF. Și, de fapt, îți dai seama că ele într-adevăr coincid: arta viitorului e descrisă adesea ca artă a ambianței, o artă dematerializată. Unul dintre lucrurile cel mai des întâlnite în SF

Scanned with CamScanner

e orga de sunet și lumină: un tip de aparat care îți dă posibilitatea de a produce medii. Am încredere că SF-ul intuiește bine asta. „Cosmodromul" a fost, într-un fel, o dematerializare. Am crezut întotdeauna sincer că o să ajungem în anul 2000 și o să apară o întreagă serie de lucrări – pe care poate că eu nu aveam să le înțeleg – lucrări care să funcționeze la un nivel complet diferit. Poate că ele sunt pe punctul de a apărea. Am avut dintotdeauna această fantezie referitoare la arta viitorului. Aproape că nici nu mai vreau să vorbesc despre ideea de artă contemporană – chestiunea artei viitorului mă interesează mai mult.

Tranziția e ușor de văzut: care sunt proiectele tale viitoare, proiectele tale nerealizate?

D.G.-F.: Pe termen lung [*râde*]... Pe termen foarte lung, proiectul e de a trece dincolo de expoziție sau de a avea decorul expoziției montat permanent.

Urbanism?

D.G.-F.: Da, urbanismul, existența, nu doar un laborator. Vreau să trec dincolo de scena model. Și cred că această notă constituie o concluzie destul de bună.

Crearea de hibrizi

Într-o conversație anterioară vorbeam despre a lucra în alte domenii decât arta contemporană, iar tu ai amintit de Frederick Kiesler.

D.G.-F.: Unul dintre motivele pentru care Kiesler e mai puțin celebru decât alți artiști, chiar dacă a făcut lucrări mult mai interesante, e că el s-a ocupat și de proiecte arhitectonice, făcând vitrine pentru marile magazine și spații pentru galerii – tot felul de lucruri. Nu a vrut niciodată să fie doar un artist de galerie. Nu ne-am întâlnit niciodată, dar din ce am citit din scrierile lui

Scanned with CamScanner

și din ce am văzut din opera lui, am senzația că a încercat să extindă modul în care noi experimentăm lumea. Bineînțeles, asta are un preț: nu a devenit niciodată la fel de celebru ca mulți dintre artiștii mai specializați, deși, după părerea mea, casele lui și tot ce a creat el i-au influențat în mod indirect în moduri pe care ei nici nu le pot bănui. Cred că unii oameni, cum ar fi Kiesler – sau, de asemenea [Isamu] Noguchi, când face mobilă sau lămpi – își dau seama că galeriile, muzeele și expozițiile nu sunt singurele tipuri de spații. Dar istoria artei e dură cu acest tip de *plan d'évasion* – cu modul în care unii artiști încearcă să evite modul linear de a-și dezvolta cariera. De obicei, acești artiști sunt redescoperiți mult mai târziu. Lumea artei e extrem de conservatoare când vine vorba de orice încercare de evitare a căii consacrate.

De când am înregistrat ultimul nostru interviu din urmă cu doi ani, ai implementat multe dintre aceste proiecte de extindere: o casă în Japonia, un parc în Kassel de la Documenta IX și o sculptură publică din Grenoble.

D.G.-F.: Eu trebuie să fiu implicată în permanență în procese experimentale. Îmi place ca la început să nu știu cum să procedez și apoi să descopăr încet abordarea corectă. Multe expoziții nu-ți mai oferă această șansă de a învăța. La casa din Japonia am interacționat permanent cu oameni care puteau să exploreze lucruri noi alături de mine – de exemplu constructorul, cu care am discutat despre o posibilă armătură a construcției. Sau la parc am discutat despre modul de creare a pajiștii și a gazonului. Ăsta e tipul de lucruri care îmi fac plăcere. Pentru mine, o zi în care nu învăț zece cuvinte noi e o zi pierdută. Îmi place să cunosc oameni care sunt foarte specializați în domeniile lor. Învăț de la ei foarte multe lucruri. E ceva ce nu văd suficient în lumea artei. Rareori se întâmplă să simt acel moment brusc de revelație în care pot să creez ceva cu ajutorul unei situații noi.

Scanned with CamScanner

Întotdeauna mi s-a părut că rutina e dușmanul expozițiilor.

D.G.-F.: E adevărat! Și, chiar dacă poate părea puțin aspru, eu vreau să colaborez și să creez lucruri cu oameni care lucrează la aceeași intensitate cu mine. Nu are importanță că sunt tâmplari, traducători sau altceva. Lumea artei are ceva incredibil de lent, înțelegi. Într-un proiect de arhitectură, schimbarea unei uși durează două ore, dar într-un muzeu ea poate dura o săptămână sau chiar o lună. Sau atunci când se construiește o scenă pentru un concert într-o singură zi, în termeni de activitate se realizează mai mult decât se realizează într-o galerie într-un interval de un an. Odată ce ai avut experiența prețiozității și lentorii teribile care însoțesc până și cele mai mici schimbări din lumea artei, îți pierzi într-o anumită măsură răbdarea. Bineînțeles, e ceva normal ca fiecare sistem să aibă viteza lui, dar odată ce te-ai obișnuit să lucrezi într-un ritm diferit, e foarte greu să revii la o situație în care până și zugrăvirea unui mic perete e o problemă. Pereții din muzee sunt tratați ca și cum ar fi o pânză albă, așa orice mic gest capătă o importanță monumentală. M-am săturat de asta!

Dar numărul proiectelor în care te-ai eliberat de limitările muzeului a crescut exponențial de la ultimul nostru interviu încoace. De exemplu, chiar acum stăm în cafeneaua de la Cité de la Musique, unde ai fost implicată în expunerea unei expoziții sonice numite „Espace Odysée" [„Espace Odysée: Musiques spatiales depuis 1950", 2004].

D.G.-F.: Da. Asta seamănă cu ceva ce ar fi putut să facă Kiesler: conceperea unui spațiu pentru un scop special. Nu e vorba că vreau să fiu complet subiectivă și să merg pe un drum al meu. Dimpotrivă: vreau să interacționez cât mai mult posibil cu toate tipurile de chestiuni.

Să produci realități diferite?

D.G.-F.: Dar nu doar în contextul tiparului sau în cadrul unei lecturi. De asta am fost întotdeauna foarte fericită când am primit

Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

propuneri pentru lucruri complet diferite. Sper foarte mult să pot continua să mă ocup de chestiuni din domenii încă și mai îndepărtate, unde să pot interacționa și să creez hibrizi. E mult mai bine decât să continui să te învârți în cerc. Asta s-a mai întâmplat, de exemplu în anii '50. Au existat momente în care interesul artiștilor s-a revărsat în alte domenii.

Această poziție e puternică și în avangarda rusă.

D.G.-F.: Da. Radicalismul ei se baza pe interacțiuni cu un spectru divers de sisteme și structuri. Cheia e abordarea experimentală. Ăsta e și motivul pentru care lumea artei are o nevoie disperată de câțiva oameni de știință care să vină și să zdruncine lucrurile. Fiecare domeniu are nevoie să fie perturbat de alte discursuri. Eu nu cred că arta e o cunoaștere meta-domeniu care se ridică deasupra tuturor celorlalte. Lumea artei are ceva autocomplezent pe care eu vreau să-l evit. De asta titlul parcului din Kassel e *Plan d'évasion* [2002] sau *Plan de evadare*. A dori să evadezi din situațiile prea lente, prea repetitive sau prea blocate e ceva foarte uman. Asta stimulează schimbarea – nu vreau să spun evoluția, ci schimbarea. Momentele în care simți nevoia de a evada sunt cele în care îți dai seama că ești viu. Probabil că acesta e cel mai bun lucru pe care îl poți experimenta. Dacă îți pierzi dorința de a evada, atunci ai probleme.

Am discutat recent cu cineva care lucrează în domeniul arhitecturii și care mi-a vorbit despre „această mare arhitectă peisagistă, Dominique Gonzalez-Foerster". Nu știa deloc că lucrezi în domeniul artistic! Și există alți oameni care îți văd filmele la festivaluri cinematografice și care vorbesc de o regizoare tânără, în afirmare. Dintr-odată, ai dobândit o multitudine de identități, ceea ce e minunat nu doar în sine, ci și pentru că îți deschide multe contexte diferite de producție.

D.G.-F.: Nu vreau ca filmele mele să fie văzute ca filme ale unui artist sau grădinile mele ca grădini ale unui artist. Cred că e important

Scanned with CamScanner

ca artiștii să își creeze un rol de producători și regizori, ceea ce înseamnă să ofere publicurilor o situație plăcută și stimulatoare. La urma urmei, expozițiile, piesele de teatru și filmele servesc și acestui scop. Și cred că e normal ca artiștii care lucrează în această capacitate să solicite un onorariu.

Asta e ceea ce s-a întâmplat, de exemplu, cu decorul video pe care l-ai produs pentru cântărețul Alain Bashung în 2003.

D.G.-F.: Exact! La început am convenit o anumită sumă pentru acest proiect, iar eu mă mulțumesc cu asta. În schimb, atunci când soliciți o plată la un spectacol ți se spune „Ah, dar poate că ai putea să vinzi această lucrare într-o galerie". Cred că ar fi benefic ca artiștii să aibă posibilitatea de a alege o cale care să nu fie legată de meșteșug sau de vinderea de obiecte; ar putea să aleagă să lucreze într-o situație publică și să ofere un tip de spectacol pentru care să fie plătiți. Dacă studenților de la artă le-ar fi clar încă de la început că au mai multe variante decât doar să predea într-o instituție sau să lucreze în galerii, asta ar duce la o artă mult mai interesantă. Mi-ar plăcea să lucrez în favoarea acestei schimbări.

Abordarea ta pare să se opună dependenței.

D.G.-F.: Eu sunt autonomă, înțelegi. Nu am mai făcut o expoziție de galerie de nu mai știu când și nici nu am vreuna planificată. Îmi plac galeriile cu care lucrez – sunt conduse de oameni minunați – dar pe moment nu acesta e locul în care simt că pot să experimentez și să lucrez cel mai bine. Bineînțeles, trebuie să recunosc că, într-un fel duchampian, obișnuiam să mă bucur de aspectul de cazinou al lumii de azi a artei – lipsa totală de legătură rațională dintre suma cu care se vinde o lucrare și lucrarea însăși. La un moment dat, am descoperit că jocul acesta e foarte amuzant. Dar poți să ai o atitudine copilărească față de asta și să devii obsedat de cifrele amuzante sau poți să cercetezi mai în profunzime situația și să-ți dai seama că banii aceștia vin

Scanned with CamScanner

de undeva – că ei au fost făcuți într-un anumit mod. Dacă urmărești traseul pe care au călătorit banii poți avea surprize stranii. Nu vorbesc de spălare de bani. Vreau doar să spun că poți gândi puțin mai profund, și atunci tot amuzamentul de a spune că am vândut asta cu atât începe să se destrame. Lucrările create cu cele mai critice intenții ajung în cele din urmă la vânzare, într-un seif sau într-un context foarte deprimant. Eu nu sunt marxistă; nu sunt comunistă. Încerc doar să trec dincolo de o viziune foarte adolescentină asupra artei, de ideea că „ani de zile n-am făcut niciun ban, așa că acum putem să bem șampanie și să stăm în case mari". De asta e important să creăm pentru artiștii promițători variante care să le permită să își câștige existența făcând expoziții. Să ne imaginăm o situație în care artiștii pot aplica la o instituție de cercetare. Împreună cu oferirea unei plăți pentru participarea la o expoziție, asta ar fi o modalitate de a crea noi atitudini și noi tipuri de lucru care nu sunt conectate la anumite formate. Desigur, artiștii care vor să furnizeze pieței obiecte ar trebui să fie liberi să facă asta, dar eu aș vrea să văd o lume în care e posibil să existe ambele situații.

Sunt curios să aflu mai multe despre colaborarea ta cu oameni din alte domenii de dincolo de artă.

D.G.-F.: Am început prin a colabora cu artiști vizuali și din asta am învățat cum să colaborez cu profesioniști din alte domenii. În ziua de azi, a lucra cu oameni precum Alain Bashung sau Nicolas Ghesquière, de la Balenciaga, e o modalitate de a intensifica acest schimb. Sunt în continuare fericită să colaborez cu alți artiști, dar am ajuns să-mi dau seama că practica e adesea prea similară ca să afli cu adevărat ceva nou.

Tocmai ai amintit două colaborări foarte concrete – una cu un muzician, alta cu un designer de modă. Ce ai aflat de la ei?

D.G.-F.: Am aflat modul în care ei lucrează într-un context comercial, continuând să-și protejeze inspirația. Voiam să dovedesc că poți

Scanned with CamScanner

interacționa cu profesioniști din alte domenii chiar dacă ai pregătire de artist vizual! Ghesquière sau Bashung metabolizează foarte multe lucruri, se ocupă de foarte mulți oameni și foarte multe detalii. E o inspirație.

Complexitatea?

D.G.-F.: Da. E vorba de capacitatea de a urma un proces foarte aparte, subiectiv și creator și de a fi totuși capabil să introduci mulți alți oameni în acest proces, să eviți să fii izolat. Un pahar cu apă e un pahar cu apă, un aparat de fotografiat e un aparat de fotografiat și o lumină e o lumină – nu au nicio altă valoare simbolică suplimentară. Sunt reale și nu e deloc nevoie de discuții nesfârșite, supraîncărcate de metafore.

Aș putea să te întreb despre proiectele tale nerealizate?

D.G.-F.: De mai mulți ani deja visez să fac o piscină pe plajă – un fel de „universitate tropicală". O să fie umbrele mari și o să poți sta în apă la plajă și să vorbești despre proiecte! Îl știi pe Carlos Basualdo? El face expoziția „Tropicália" [„Tropicália: O revoluție în cultura braziliană", 2006-2007]. O parte a ei e istorică, dar el a vrut să primească propuneri și de la niște artiști contemporani. Aș vrea să sugerez o universitate tropicală pe plajă. Un alt aspect incitant al acestui proiect e șansa de a lucra cu Arto Lindsay, pentru că și el e implicat în „Tropicália". Mi-au plăcut întotdeauna muzica lui și modul lui unic de a trata chitara electrică.

Deci vei inventa un nou tip de seminar?

D.G.-F.: Da, pentru că am citit cartea de Cedric Price pe care mi-ai dat-o și nu mai vreau să construiesc nimic. Pe moment, am doar viziuni ale acelor lucruri care sunt orizontale sau merg în profunzime. Nu cred în verticalitate. Ar trebui totuși să fie posibilă oferirea unui nou tip de spațiu stimulator. Poate că el nu va fi neapărat o piscină, dar ceea ce îmi place mie la Rio sau Copacabana e faptul că oamenii de pe plajă arată întotdeauna

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

ca și cum ar lua parte la o întâlnire sau un vernisaj gigantic. Aș vrea să duc mai departe această senzație a plajei dinamice. Am fost foarte bucuroasă atunci când Carlos mi-a cerut să mă implic, pentru că ăsta e modul în care vreau să mă simt – pe jumătate japoneză, pe jumătate braziliană! Asta e identitatea mea dublă.

Înainte de acest interviu am discutat despre anul tău sabatic. Ideea era de a-ți oferi o posibilitate de a reevalua radical modul în care abordezi timpul.

D.G.-F.: Da. Ideea mea pentru 2005 era să fac o călătorie în jurul lumii, fără să am niciun plan. Până la urmă nu am mai plecat într-un tur al lumii, ci am avut două sejururi lungi: unul în Rio, ca să lucrez la „Sitio Experimental Tropical" [terasă, balustradă și panoramă] și celălalt în Paris, ca să editez o serie de filme numită *Parc Central*, folosind înregistrări video din întreaga lume, din ultimii șapte ani [unsprezece filme de scurt metraj, 199-2003, MK2 Editions/Anna Sanders Films, Paris, 2006]. *Parc Central* e conceput ca album de muzică și pune în legătură diferite experiențe urbane și non-urbane, într-un mod similar cu abordarea mea din *Domiciliu: Culoare* din 1995. Apoi s-a născut fiica mea, în noiembrie 2005, și totul s-a schimbat încă o dată.

Ai vrut să construiești o casă în Brazilia. Îmi poți vorbi despre Rio și Lina Bo Bardi?

D.G.-F.: De fapt nu am construit o casă în Brazilia – s-ar putea ca ăsta să fie pasul următor. Acum doi ani am găsit un loc: o terasă incredibilă în peisaj, un spațiu fantastic în aer liber ascuns de stradă de o casă veche. Casa trebuie puțin renovată și modificată ca să devină parte a ceea ce eu numesc „Sitio Experimental Tropical", un loc pentru experimente cu efectele tropicalizării asupra ideilor, dorinței și proiectelor. Rio e un oraș incredibil, într-un loc fantastic din punct de vedere geologic, cu foarte multă arhitectură excelentă și atmosferă

Scanned with CamScanner

pre-individualistă – influența organică și fertilă a vegetației și climei tropicale e ceva imposibil de controlat. Lina Bo Bardi iubea Rio, dar ea a lucrat mult mai mult în São Paolo și Salvador da Bahia. A avut norocul de a construi foarte mult în Brazilia; e puțin probabil să fi putut face la fel de multe dacă ar fi rămas în Europa. Muzeul ei suspendat SESC Pompéia, brutal, dar cu detalii pline de culoare, și unele dintre casele ei foarte speciale au avut un efect permanent asupra mea.

Care e următorul tău proiect?

D.G.-F.: Să scriu un roman SF împreună cu Philippe Parreno, să continui să mă gândesc la tipuri noi de spații și terenuri de joacă publice, cum am făcut pentru Bienala actuală din São Paolo [2006], să lucrez la o operă/expoziție împreună cu mulți artiști și prieteni de la Manchester International Festival, să pregătesc o propunere pentru Skulptur Projekte din Münster și, bineînțeles, să rămân imprevizibilă, chiar și pentru mine!

Ulrich Obrist

Finaluri

Sunt foarte fericit că am această conversație cu tine aici, în Manchester, la premiera mondială a lui Il Tempo del Postino *[*Vremea poștașului*]. Phillipe Parreno și cu mine am avut ideea unui spectacol de grup la care artiștii primesc timp în loc de spațiu. Ce te-ai gândit când ai auzit prima oară de acest proiect, care e geneza contribuției tale la el?*

D.G.-F.: Primul meu gând a fost să încorporez lucrări existente în proiect – împreună cu muzică, performance-uri și obiecte. Ideea era de a le aduce pe toate pe scenă și de a construi un fel de scenografie. Dar, pentru mine, cea mai interesantă parte era încercarea de a mă gândi la un sfârșit. Știi, acum mai bine de zece ani am ținut o prelegere despre „Finalurile filmelor". M-au interesat

Scanned with CamScanner

întotdeauna foarte mult finalurile. În franceză spun adesea „tout finit mal" – totul se termină foarte prost.

Asta e valabil în spectacolele de operă; rareori există un sfârșit fericit. Moartea unui personaj important face întotdeauna lucrurile mai dramatice. În orice caz, Phillipe s-a gândit că ar trebui să revin la această idee de film, așa că am cercetat o varietate de finaluri de film, ca să văd dacă puteau fi adaptate cumva pentru scenă. Pentru mine, unul dintre momentele cruciale din cinema a fost filmul SF din 1973 *Hrana verde*, regizat de Richard Fleischer. Filmul e plasat în 2022 și înfățișează o lume suprapopulată, în care eutanasia a devenit disponibilă pentru public, iar oamenii pot să aleagă felul în care vor să moară. Așa că lucrarea mea tratează și chestiunea eutanasiei. Ar fi o temă interesantă pentru o operă, de vreme ce încă e foarte...

... tabu?

D.G.-F.: Exact. Și aici provocarea era de a traduce momentul din *Hrana verde* în care actorul Edward G. Robinson, care joacă personajul Sol, alege muzica și lumina care urmează să însoțească moartea lui, pe care el o numește „a merge acasă". E o situație teatrală și un moment extrem al filmului. Când am văzut filmul prima oară aveam doar treisprezece ani și am plâns aproape trei zile. Prima mea decizie a fost să evit folosirea unei imagini din film, pentru că ar fi fost ceva prea facil. Așa că a rămas întrebarea: cum puteam folosi scena, zona din jurul ei, fosa și orchestra ca să reprezentăm această moarte la sfârșitul întregului spectacol? Soluția mea a fost să fac ca orchestra să dispară odată cu muzica – adică să îi instruiesc pe muzicieni să părăsească fosa unul câte unul și să lase muzica să se dizolve încet în nimic.

Muzica era din Simfonia a Șasea a lui Beethoven, „Pastorala", care a fost folosită în *Hrana verde* pentru a crea un contrast puternic între muzica vivace și momentul morții.

Scanned with CamScanner

În timpul repetițiilor era emoționant să vezi cum muzicienii părăsesc fosa unul câte unul. În timp ce ei plecau, purtându-și instrumentele, vedeai că unii dintre ei duceau și o carte sau o geantă. Așa că îți dădeai seama că, de fapt, se duc acasă.

D.G.-F.: Prima noastră tendință a fost să le oferim instrucțiuni detaliate, dar în cele din urmă am decis că ar fi mai bine să îi lăsăm pe ei să facă asta de unii singuri, să nu le spunem cum să se comporte sau îmbrace. Asta face plecarea lor mult mai puternică. Muzicienilor le-a făcut mare plăcere să joace acest rol.

Sunt curios în legătură cu abordarea ta față de elementul timpului din spectacol. Mulți artiști ai generației noastre s-au opus omogenizării timpului, mai ales cea adusă de procesele globalizării. Uneori mă întreb dacă asta are legătură cu dorința de experiență nemediată. Pentru tine și pentru modul în care tratezi timpul în opera ta e valabil acest lucru?

D.G.-F.: Timpul e foarte legat de narațiune, desigur. Există o carte extraordinară de Paul Ricoeur intitulată *Temps et récit*, care a fost o sursă importantă în timp ce meditam la modul în care să aduc timpul în spațiul pentru expoziții. Dar e un subiect... [*râde*] atât de vast. Nici nu știu de unde să încep. Când am lucrat ca paznic de muzeu, cu mulți ani în urmă, eram mereu frustrată să văd că vizitatorii se opresc în fața unei opere de artă pentru doar câteva secunde. Asta mă făcea să mă gândesc că o operă de artă ar trebui să îl prindă cumva pe vizitator într-o bulă a timpului și spațiului. Aveam un singur model ca să dezvolt asta, anume literatura. Înțelegi, imediat ce dispui de o narațiune potențială, de începutul unui text, atunci apare timpul. Pe vremea aceea utilizam indicii în loc de text, creând un fel de capcană care să îl facă pe vizitator să continue să contemple arta încă puțin.

Cred că, prin explorarea dimensiunii timpului, am reușit să producem o mutație în expoziție. Gândește-te la expoziția lui Philippe de la ARC, unde lucrările prind viață, una câte una, pe cont propriu [*Anotimpuri străine*, Musée d'Art Moderne de la

Scanned with CamScanner

Ville de Paris/Animation Recherche Confrontation, 2002]. Da, pentru mine asta a fost deja un semnal puternic pentru *Vremea poștașului*. Dar, ca privitoare de expoziții și iubitoare a acelui moment în care circuli printr-un spațiu cu toată mintea și tot corpul tău, și ai posibilitatea de a intra și de a ieși, de a râde și de a vorbi, eu la teatru m-am simțit întotdeauna prinsă în capcană. Am unele probleme cu această situație. Acum câteva săptămâni m-am dus să văd o piesă de teatru de la care privitorii ieșeau încet, unul după celălalt, și cred că asta reflectă ideea cu orchestra. Clădirea operei e un laborator fantastic, dar eu nu uit niciodată că vreau ca privitorul să fie liber. Nu sunt pregătită să intru în starea de „trebuie să stai aici".

Am avut recent o conversație cu Eric Hobsbawm. El spunea că lumea are nevoie de o mișcare internațională de protest împotriva uitării. În modalitățile tale de lucru, memoria e extrem de dinamică și folosești această idee a trecutului ca pe un fel de trusă de scule – nu doar ca modalitate de revizuire a trecutului, ci și ca modalitate de a produce altceva. Care sunt trusele tale de scule?

D.G.-F.: Am impresia că trusa mea de scule e la fel de mare ca planeta însăși. Pentru mine, multe lucruri vin, evident, din cărți și călătorii, dar și prin experiență directă, ca și prin lucruri extrem de mediate. Și pentru mine totul e la același nivel. În ce privește trecutul ca trusă de scule, eu am o relație dinamică cu trecutul. Trecutul mă interesează atunci când adăpostește posibile tipuri de viitor – adică, atunci când e folosit ca în SF, și nu ca un tip necrofil de memorie. Trusa mea de scule e deosebit de variată: ea merge de la a trece pe lângă o clădire până la a privi o scenă dintr-un film, de la a asculta ceva la radio la amestecarea tuturor acestora laolaltă. Aș spune că trusa de scule ideală ar permite ca lucruri foarte diferite, cu funcții foarte diferite, să fie combinate. O trusă de scule pentru un montaj – nu neapărat de film sau video, ci ca modalitate de a pune o bucată de conversație alături de o bucată de stofă sau o parte a unei clădiri, de a asocia un

Scanned with CamScanner

gând foarte abstract cu un material extrem de dens, cu viteza, cu o senzație pe care o ai în piciorul stâng, cu țârâitul unui telefon – pentru mine, asta ar fi scula supremă.

Ultima mea întrebare e despre colectivitate. Ai făcut atât de multe lucruri împreună cu alți artiști și cu oameni din alte domenii. Cum ți se pare faptul că ăsta e un spectacol de grup sau colectivitatea ca subiect?

D.G.-F.: Pentru mine, momentul puternic din artă e unul al eterogenității. El nu e caracterizat de un stil, o semnătură sau o idee. Un spectacol sau lucrare de grup care implică multe surse e cel mai incitant lucru care se poate întâmpla. Sunt întotdeauna pregătită pentru o experiență care implică acest tip de multiplicitate. Există pur și simplu un nivel al artei la care nu poți să ajungi dacă lucrezi singur. De asemenea, mi se pare că arta e ceva social. În ultimii ani probabil că a existat mai puțin entuziasm pentru a lucra împreună la o expoziție de muzeu, pentru că e ceva ce am făcut atât de des. Dar când auzim o propunere de a lucra în acest context complet diferit, acest laborator, cei mai mulți dintre noi suntem încântați. E ca și cum te-ai întâlni cu ceilalți într-o casă nouă și ți s-ar oferi șansa de a vedea lucrurile într-o lumină complet diferită. Pentru mine, orchestra e o modalitate de a reprezenta această idee.

Producerea realității

D.G.-F.: Tocmai a fost Paștele la Paris. Tu cum l-ai petrecut?

Am făcut ceea ce de obicei nu fac niciodată: am dormit încontinuu. Am vorbit azi-dimineață cu Stefano Boeri, care în prezent e obsedat de letargie și de faptul că cele mai bune idei apar adeseori în minte atunci când oamenii sunt într-o stare letargică. De fapt, el voia să încep interviul întrebându-te ce părere ai despre asta.

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

D.G.-F.: Sunt complet de acord, chiar dacă nu i-aș spune letargie. Cred că aș folosi termenul de „pauză". Pauzele sunt foarte bune pentru stimularea ideilor; de fapt, mie cele mai multe idei îmi vin noaptea. Dar ideile pot să apară oricând. Săptămâna asta am început să fiu obsedată de zăpadă. Se anunțase ninsoare și eu o așteptam cu nerăbdare. Dar de ce? Pentru că am petrecut atât de mult timp la tropice, și obsesia opusă tropicelor e zăpada. Îmi amintește de filmele de Bollywood care vor să arate ceva îndepărtat și exotic: se duc în Elveția sau Austria și filmează zăpadă. Îți amintești când eram în Gais?

Da, de parcă ar fi fost ieri. A fost prima noastră colaborare și una dintre primele expoziții pentru Muzeul Robert Walser – o vitrină la Hotelul Krone [1993]. Dacă îmi amintesc bine, a fost și prima ta expoziție din Elveția, și ningea!

D.G.-F.: Da, îmi amintesc zăpada. Și atunci era în preajma Paștelui.

Da, era în urmă cu exact cincisprezece ani și la vernisaj au fost doar vreo zece vizitatori, pentru că aceste expoziții erau foarte intime. Lucrarea ta reflecta realitatea în multe modalități diferite, pentru că tu lucrai la această vitrină care avea legătură cu zăpada, și apoi afară a început să ningă.

D.G.-F.: De curând am redescoperit imaginile acelea, iar eu mă gândeam că ar fi frumos să le folosim pentru cartea noastră. Mi se pare că această scenă a zăpezii e, de fapt, la fel de importantă ca tropicalizarea. E chiar prima oară când sunt atât de obsedată de zăpadă. Poate din cauză că în copilăria mea era o simplă realitate, așa cum trebuie să fi fost și pentru tine. Dar acum am descoperit frumusețea ei și emoția incredibilă care o poate însoți. De asemenea, zăpada mă face să mă gândesc la Robert Walser și la relația lui cu ea – la ultima lui plimbare de iarnă printr-un peisaj înzăpezit. E în același timp începutul și sfârșitul, un fel de cub alb climatic. Și tocmai am terminat un film legat de zăpadă: e vorba de un parc din Rio numit Praça

Scanned with CamScanner

Paris, un fel de grădină franceză obsedată de ordine și simetrie, numai că în Rio asta nu funcționează, pentru că e făcută cu plante autohtone, care nu acceptă aceste planuri rigide [*Glorie*, 2008]. Această grădină se sălbăticește. Inițial aveam în minte alt film. Cel pe care nu l-am făcut implica o întâlnire între Oscar Niemeyer și Manoel de Oliveira. Ambii au în jur de o sută de ani și ambii vorbesc portugheză. Oliveira avea și o casă făcută de un arhitect care lucrase cu Niemeyer. Așa că am încercat să mi-i imaginez pe amândoi cum poartă o conversație pe o bancă din parc, care le place sau nu din motive diferite. Dar filmul era imposibil de făcut, așa că m-am gândit la alt film, în care brusc începe să ningă în acea grădină tropicală. Ăsta e filmul pe care tocmai l-am terminat, cu zăpada stranie care nu e zăpadă adevărată; e mai degrabă un fel de zăpadă a gândirii, zăpada a o sută de ani și zăpada în care zăcea Walser când a murit. N-am crezut niciodată că aș putea deveni obsedată de zăpadă. Relația dintre corpul din zăpadă și scrisul de pe o foaie de hârtie. E ceva aici.

E interesant că ai amintit de Niemeyer și de Oliveira, pentru că i-am intervievat pe amândoi. Cu Niemeyer a fost ceva foarte special, pentru că el a refuzat să vorbească în franceză. Mi-a vorbit doar în portugheză, așa că eu habar n-aveam ce spune și trebuia să ghicesc care trebuie să fie următoarea mea întrebare. Nu am aflat ce a spus decât după o lună, când am citit traducerea. Evident, textul era complet ne-liniar, aproape ca un nou tip de interviu.

D.G.-F.: [*Râde*] Și de Oliveira? Cum a fost interviul cu el?

A fost magic. Ar trebui să-ți trimit amândouă interviurile prin e-mail. Poate că, la urma urmei, am găsi o modalitate de a face acest dialog dintre Niemeyer și de Oliveira.

D.G.-F.: Nu mai cred că ar fi un film foarte bun, dar sunt în continuare fascinată de ideea de a face ceva cu acea conversație.

Scanned with CamScanner

Să vorbim despre proiectul nostru de expoziție pe termen lung. Probabil că e cel mai important proiect al nostru încă nerealizat. Sau, mai degrabă, nu-nerealizat, dar încă în incubație. Hai să vorbim despre regulile jocului pentru acest proiect.

D.G.-F.: Îmi amintesc că el a început când discutam despre Münster și despre faptul că Skulptur Projekte de acolo are loc doar o dată la zece ani. Asta ne-a făcut să vorbim despre poporul Dogon și despre sărbătoarea lor Sigui, care are loc o dată la fiecare șaizeci de ani. Jean Rouch i-a filmat la sfârșitul anilor '60. Așa că ne gândeam cât de interesant ar fi să lucrăm la o expoziție cu acest tip de durată, acest tip de scară. Procesele de gândire și lucru ar fi pe planuri complet diferite.

Poate are legătură cu această obsesie față de vârstă.

D.G.-F.: Da, exact. Cred că această expoziție de cincizeci de ani, de o sută de ani, ar trebui infuzată de un proces îndelungat, de o practică nesfârșită. În sensul acesta ar trebui răsturnată și ar trebui, de asemenea, să includă tot felul de tăceri posibile. Dar asta revine la prima întrebare a interviului: ce devine gândirea atunci când noi suntem într-un mod de funcționare mai lent? Știi, în timp ce citeam celelalte interviuri, am citit și cartea ta *dontstop*. A fost minunat, pentru că am putut să-mi imaginez cum trec din nou prin hotelul din Gais, trec prin toate acele camere, spații și posibilități ale tuturor expozițiilor tale, bucătărie, cameră de hotel, casă a arhitectului... Asta mi-a oferit foarte multe idei pentru proiectul de expoziție pe termen lung. E ca atunci când am recitit o carte de Enrique Vila-Matas, *Paris ne finit jamais*, și am dat din nou de acele pagini în care el scrie despre Edgardo Cozarinsky și despre faptul că întâlnirea cu Cozarinsky l-a ajutat să-l descopere pe Borges. Întâmplarea face că ne-am întâlnit cu Cozarinsky și ne-am întâlnit cu Vila-Matas. Pentru asta există un termen mai bun decât cel de coincidență.

Scanned with CamScanner

E aproape ceva telepatic.

D.G.-F.: E ceea ce s-a întâmplat și cu Walser, când la restaurant a sosit nepotul lui. Apoi îl avem pe Vila-Matas, care e foarte obsedat de Walser și care l-a cunoscut și el pe Cozarinsky. Poate că e telepatie. Dar cum o numește Sheldrake?

Rupert Sheldrake o numește „câmp morfogenetic". Vila-Matas, Cozarinsky, tu și eu – toți suntem în același câmp morfogenetic.

D.G.-F.: E exact expresia pe care o căutam, pentru că există toate aceste conexiuni stranii: există zăpada și, din cauza zăpezii, există Maison de la Culture – această arhitectură din Grenoble făcută de Wogenscky. Apoi, din cauza acestei structuri ciudate în formă de ou, am devenit fascinată de arhitectura modernă, m-am dus în Brasilia și m-am tropicalizat, și toate acestea ne aduc înapoi la zăpadă.

Încă nu am vorbit cu adevărat despre proiectul tău din Münster, care regândise expoziția anterioară de acolo. Semăna foarte mult cu o cronologie.

D.G.-F.: Contextul lucrării era atât orașul, cât și expozițiile anterioare care fuseseră organizate acolo. Iar mie, de când vizitasem această expoziție – prima oară în '87 și apoi din nou în '97 – îmi era imposibil să ignor aceste dimensiuni. Simțeam nevoia să iau acest aspect al timpului și aceste lucrări care fuseseră create de-a lungul timpului pentru expoziție și să le citez. Münster chiar e o expoziție în timp și spațiu. Eram interesată de aceste straturi ale timpului și de modul în care ele mi-ar permite să am o abordare diferită față de artă. Era ca și cum ai scrie un roman, în care poți să aduci laolaltă diferite spații și locuri și diferiți oameni. Ultima expoziție a fost pentru mine o șansă de a scrie un tip de text în spațiu, un text vizual care să spună o poveste. De asta am numit-o *Romanul din Münster* [2007]. Și asta mă aduce la altă idee, care cred că apare și ea în interviuri: conexiunea dintre spațiu și text. Cred că există o mișcare constantă de

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

du-te-vino între cele două: unele texte produc spațiu, și unele spații produc text. Ar fi interesant de văzut dacă noi putem sau nu să producem prin această carte un tip de spațiu sau relație cu spațiul. Poate că asta ar putea deveni expoziția de cincizeci sau o sută de ani de care tocmai vorbeam. În orice caz, eu am senzația că legătura dintre text și spațiu e motivul pentru care sunt atât de fascinată de arhitectură și literatură – de momentele în care literatura produce arhitectură și viceversa. Poate că asta e ceea ce îl fascina și pe Borges, pentru că multe dintre textele lui produc spații incredibile.

Unul dintre lucrurile despre care am discutat întotdeauna în conversațiile noastre este generarea realității și, în multe cazuri, aceste conversații au generat ele însele realitate. Așa că eu cred că ideea ta că proiectul nostru de cincizeci de ani ar putea proveni din această conversație e cu totul plauzibilă. Însă un lucru în care cred cu tărie este acela că proiectul nu ar trebui să fie un eveniment proeminent, la scară mare. Ar trebui să rămână foarte discret, aproape ca o conversație.

D.G.-F.: Da, ar trebui să se lege într-un anumit mod de o carte – un nou tip de carte, una care produce spațiu. Cred că e important să începem în curând să adunăm material și idei. E foarte urgent să îi găsim un început.

Dat fiind că suntem la subiectul intervalelor mari de timp, aș vrea să te întreb despre relația ta cu istoria sculpturii publice. Îmi amintesc că, la un moment dat înainte de Münster, ai lucrat în Grenoble la un proiect al Martei Pan, care se reîntorsese la anii '50 – în mod evident, un moment foarte diferit din istoria sculpturii publice. Dar Münster a început în anii '70, cu Joseph Beuys, Michael Asher, Claes Oldenburg, Donald Judd și alții. Cum vezi tu această perioadă?

D.G.-F.: Cred că e important să ne uităm la o perioadă de timp mai lungă decât doar cincizeci de ani. Cu cât fac mai multă cercetare pe sculptura în spații exterioare, cu atât mai mult cred

Scanned with CamScanner

că Noguchi e cel care a făcut unii dintre cei mai stranii și interesanți pași.

Nu am discutat niciodată despre Noguchi.

D.G.-F.: Îmi place foarte mult diversitatea abordării sale, dar și deschiderea lui. În aceste privințe, Noguchi îmi amintește mult de Philippe Parreno.

Cum l-ai cunoscut pe Philippe?

D.G.-F.: Am fost la aceeași școală de artă din Grenoble.

Asta trebuie să fi fost cam acum douăzeci de ani.

D.G.-F.: Cred că era în jurul lui 1985. Pierre Joseph era și el acolo. Acela e și momentul în care am început să lucrăm împreună. Acum două săptămâni am petrecut o după-amiază întreagă cu Philippe. Mi-a arătat un DVD, iar eu i-am arătat niște cărți și am discutat la nesfârșit. După ce am plecat, mi-am dat seama cât de prețioasă fusese conversația mea de douăzeci de ani cu el. Mă interesează conținutul care e atât fixat, cât și în evoluție, cum se întâmplă, de exemplu, la Enrique Vila-Matas. E o conversație care a început cu cărțile lui, pe care le-am citit una câte una, și care acum continuă cu conversațiile noastre reale, fiecare cu o pauză de un an, șase luni și trei zile. E un tip interesant de structură.

E ceea ce Maurice Blanchot numea o „conversație infinită". Știi, sunt încântat că interviurile mele cu tine și interviurile mele cu Philippe [Parreno] vor fi publicate mai mult sau mai puțin în același timp. În ambele cazuri, dialogurile au fost atât de intense, încât s-au transformat în trialoguri. La fel s-a întâmplat și cu Pierre Huyghe, când i-am vizitat pe Claude Parent și Alain Robbe-Grillet, și cu Rem Koolhaas la fel. Dintr-odată, ne-am trezit că plecăm să îi vizităm pe mentorii lui: Oswald Mathias Ungers, Robert Venturi, Denise Scoot Brown și Philip Johnson. Iar cu Philippe, ne-am decis

Scanned with CamScanner

dintr-odată să îl vizităm pe Jaron Lanier, inventatorul realității virtuale, ca și pe Pierre Boulez, cu care am avut o discuție întreagă despre polifonie.

D.G.-F.: Da, de asta conversația e, într-un fel, ceva tropical, prin modul în care crește. Ai dreptate: ea trece dincolo de dialog și devine un câmp deschis.

Problema începuturilor e și ea foarte interesantă. S-ar putea spune că eu m-am născut în 1985/86, la vârsta de 17 sau 18 ani, în atelierul lui Fischli/Weiss [duetul artistic Peter Fischli și David Weiss], care au jucat un rol esențial și în evoluția ta. Lucrările pe care le-am văzut acolo, în unele după-amiezi liniștite, mi-au schimbat viața. Care e relația ta cu ei?

D.G.-F.: Mi s-a cerut să scriu ceva despre ei și despre lucrarea lor pe care o prefer. Dar eu cred că e imposibil să găsești o singură lucrare, pentru că ceea ce au realizat ei trebuie văzut în termeni largi. De asemenea, am încercat să scriu ceva foarte amuzant. Grație lui Fischli/Weiss, am descoperit că râsul e altă dimensiune a artei: că râsul poate fi foarte productiv, aducând idei noi și mergând împotriva anumitor aspecte ale artei care nu-mi plac.

Au fost foarte implicați într-o altă expoziție pe care tu ai făcut-o la Kunsthalle, în Zürich.

D.G.-F.: Încercam să găsesc o relație cu acel loc și, așa cum s-a întâmplat și în Münster, întregul context a devenit o poveste a expoziției și expunerea poveștii. Mi-am dat seama că principala legătură pe care o aveam cu Zürich era prezența lor acolo. Era ca și cum nu ar fi existat nicio altă realitate în afara acesteia – ca și cum clădirea, muzeul sau spațiul însuși nu ar fi fost o realitate suficientă. Înainte de asta avusesem niște conversații fantastice în Veneția și în Japonia, așa că i-am întrebat dacă ar vrea să curatorieze expoziția. Singura modalitate în care eu puteam să fac expoziția necesară și interesantă era să lucrez și să discut cu ei și

Scanned with CamScanner

să o transform într-un moment pe care să-l modificăm și să-l producem împreună.

E interesant și faptul că „Șobolanul și ursul" de Fischli/Weiss a jucat un rol acolo, apărând pur și simplu într-o vitrină. Aceeași vitrină a făcut parte și din expoziția din Milano, de la Palazzo Litta [„Altri fiori e altre domande", 2008], care i-a inspirat pe Fischli/Weiss să readucă la viață „Șobolanul și ursul" și să înceapă un nou film. În expoziția ta din Zürich, cele două personaje erau un fel de invitați.

D.G.-F.: Expoziția se numea „Multiverse" [Kunsthalle Zürich, 2004] și avea o tendință SF pronunțată. Voiam foarte mult ca aceste două personaje să apară în expoziție, dar bineînțeles că Peter și David nu aveau chef să umble în tot acest timp îmbrăcați ca Șobolanul și Ursul. Așa că le-a venit ideea incredibilă de a imobiliza personajele în vitrine întunecoase, asemănătoare cu monolitul negru din *2001* al lui Kubrick. Asta le conferea o prezență eternă. Sunt foarte fericită că Șobolanul și Ursul au fost readuși la viață în acest nou film.

Nu am vorbit destul despre întâlnirea timpurie dintre tine și Philippe și Pierre Joseph. Cred că ea e foarte importantă, din multe motive: în primul rând, pentru că a fost începutul conversației tale pe termen lung cu ambii, dar și pentru că a fost un moment foarte magic din Grenoble, atât de diferit de acum, când în Europa nu mai există școli de artă cu adevărat interesante. Poți să-mi spui mai multe despre modul în care funcționau aceste dialoguri și despre contextul din școala de artă din Grenoble?

D.G.-F.: Am spus întotdeauna că în Bordeaux sau un alt oraș care nu era un astfel de laborator al științei și politicii nu ar fi fost la fel. La acel moment, istoria artei nu era singurul nostru context sau singura noastră referință. Revistele sau benzile desenate științifice sau un film de David Lynch – aceste referințe erau la fel de importante ca și contextul artistic. Probabil că asta îmi

Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

amintesc cel mai bine: revistele, filmele, conversațiile, oamenii de știință pe care îi invitam la școală. Acestea erau punctele de plecare.

Când ați colaborat prima oară unul cu celălalt? Colaborați deja în acea perioadă studențească foarte timpurie?

D.G.-F.: La acel moment existau unele expoziții de grup la școală, și atunci am început să ne uităm fiecare la lucrările celuilalt. Dar cred că adevărata colaborare a început abia în ultimul an petrecut acolo, când am început să lucrăm împreună la proiectul Siberia și ozonul [Fond Régional d'Art Contemporain Corse, 1990]. Tot atunci eu am ajuns la concluzia că poți fi curator și artist în același timp, fără să fii obsedat de o anumită semnătură sau stil. Lucrul la un proiect împreună cu alți doi sau trei oameni și concentrarea pe relația dintre text și spațiu produce un tip foarte diferit de operă. Cred că adoptarea acestei abordări a fost ceva foarte deviant. Asta se întâmpla probabil în '86 sau '87, când ni se părea că există o nevoie evidentă de a genera un tip diferit de operă și de relație cu arta. Exista o nevoie de a trece dincolo de sine, de autor și de semnătură. Așa că dădeam operei un titlu și apoi în jurul ei se crea o geometrie diferită. Am continuat cu această abordare – această geometrie variabilă – de-a lungul întregilor ani '90. A fost o conversație permanentă care s-a materializat în lucrări precum *Hrană permanentă* cu Maurizio [Cattelan][1] sau *Mov* cu Elein [Fleiss] și Olivier [Zahm][2] sau expoziția de la Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris cu Pierre Huyghe și Philippe Parreno și „naratorul".

1 *Hrană permanentă* este o revistă bianuală, nonprofit, care constă din pagini de reviste adunate din întreaga lume de mulți participanți diferiți. Revista a fost concepută de Maurizio Cattelan și Dominique Gonzalez-Foerster în 1995.

2 *Mov* este o familie de reviste despre modă, proză și interioare, publicată în Paris.

Scanned with CamScanner

Îmi poți spune mai multe despre proiectul Ozon?

D.G.-F.: La acel moment se intrase într-o fază în care nu mai puteai să deschizi ziarul fără să citești un articol despre schimbarea climatică și ecologie. Dar în laboratul din Grenoble ecologia fusese prezentă mereu. Anii '70 au fost o perioadă foarte ecologică; era una din temele principale, iar conștiința ecologică era foarte puternică, din multe motive. Proiectul Ozon nu era în niciun fel radical sau militant. El trata diferite aspecte ale chestiunii, cu informații și reprezentări, dar evita să rezume lucrurile printr-un simplu slogan.

Apropo de începuturi, un lucru despre care încă nu am discutat e modul în care a început un alt dialog esențial, cel cu Pierre Huyghe. L-ai cunoscut pe Pierre Huyghe la Paris? Pentru că tu te-ai mutat din Grenoble în Paris, și acum câteva zile am citit acea transcriere fascinantă a unui interviu de la școala fondată de Pontus Hultén, Daniel Buren, Serge Fauchereau și Sarkis [Zabunyan]: Institut des Hautes Études en Arts Plastiques. Există un dialog interesant între tine și Michael Asher.

D.G.-F.: Da, îmi amintesc bine ziua aceea. Eu descriam un proiect la care lucrasem, iar Michael Asher mi-a pus mai multe întrebări fantastice. Știi, eu cred că ideea de a crea acest institut a implicat o intuiție incredibilă, pentru că el a condus la atât de multe momente inspiratoare – de exemplu, atunci când Pontus ne-a dus în vizită la Teeny Duchamp, în Milly-la-Fôret. Institutul avea o conexiune foarte însuflețită cu istoria artei; pentru Pontus, toată arta era vie, plină de povești și proiecte. Dar Pierre [Huyghe] nu era la institut. Dar ne-am întâlnit cu el în perioada aia și îmi amintesc că primele noastre dialoguri au fost foarte lungi. Uneori discutam timp de cinci ore fără întrerupere. Pierre are o capacitate incredibilă de a lucra cu ajutorul dialogului – de a face ca lucrările să iasă la lumină și de a le testa. Uneori cred că arta și conversația sunt o operă, una și aceeași.

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

Elaine Sturtevant

Viețile artiștilor, viețile arhitecților

stArt

Scanned with CamScanner

În 1992 am călătorit la Stuttgart ca să văd una dintre primele expoziții retrospective ale lui Elaine Sturtevant. Cel mai bine cunoscută pentru repetarea operelor altor artiști, inclusiv Joseph Beuys, Marcel Duchamp și Felix Gonzalez-Torres, Sturtevant a chestionat ideile de autenticitate, paternitate, originalitate și reprezentare. Controversatul ei debut artistic a avut loc în 1965, când a reprodus tablourile cu flori ale lui Andy Warhol, la doar câteva luni de la prezentarea inițială. În ciuda ostilității de la început față de opera și ideile lui Sturtevant, influența ei a sporit semnificativ de-a lungul ultimelor două decenii. Mulți o consideră acum unul din cei mai importanți artiști ai secolului XXI, înțelegând că ea a prevestit lumea în care trăim astăzi, cu potopul ei de informații neatribuite și imagistica repetată la nesfârșit. Începând din 2000, Sturtevant a îmbrățișat filmul și videoul, publicitatea și imaginile de Internet, producând lucrări care reflectă natura fragmentată și omniprezentă a culturii noastre saturate de imagini.

Și-a dorit foarte mult să-și împărtășească gândirea, cu o energie pe care a avut-o până la moartea sa. Proiectul ei nerealizat al unei opere despre Spinoza a fost subiectul ultimei noastre conversații. Șansa joacă un rol important în aceste dialoguri și, din nefericire, nu am mai avut niciodată altă ocazie de a înregistra o conversație mai lungă.

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

Simulacrele, Spinoza și sunetul

HANS ULRICH OBRIST:

Elaine, voiai să discutăm astăzi, mai mult decât orice, despre Spinoza și despre simulacre, ca și să ne arăți două filme.

Filmul pe care l-am văzut la început, Stupiditate *[2003], e de fapt un film despre care nu vrei să discutăm astăzi, dar, cu toate acestea, poate vrei să spui câteva cuvinte despre ce am văzut când am intrat aici?*

ELAINE STURTEVANT:

Ei bine, mi se pare că e foarte distractiv să pui o înregistrare video despre care nu o să vorbești apoi. Practic, în momentul acesta nu-mi stă capul la *Stupiditate*. Dar ce e interesant la el e faptul că e foarte dificil de integrat în orice tip de cadru conceptual, iar când spui „O să țin o prelegere despre «stupiditate»" cei mai mulți oameni râd, așa că nu știu ce înseamnă asta. Dar am primit într-adevăr unele idei conceptuale de la *Stupiditate*, și e un subiect foarte interesant, dar nu o să-l abordăm astăzi, bine? Hai să discutăm despre altceva.

Da, hai să discutăm despre Spinoza. Vara aceasta te-am vizitat în apartamentul tău, în cea mai caldă zi a anului – erau vreo 42 de grade, cred că a fost un fel de record – iar tu citeai Improvement of the Understanding: Ethics and Correspondence of Spinoza[1]. *Deci pentru tine asta a fost vara lui Spinoza, chiar dacă, evident, nu a fost prima oară când ai citit cartea.*

E.S.: Da, așa crezi? [*Râde*] Ei bine, n-aș vrea să fi făcut ceva după ce am citit-o prima oară. Cred că am dat de ea prima oară în facultate, iar Spinoza m-a scos pur și simplu din minți, pentru că are o logică foarte dificilă și rigidă, și logica e specialitatea care

1 „Progresul înțelegerii: etica și corespondența lui Spinoza". (*N. t.*)

Scanned with CamScanner

îmi place cel mai puțin. Iar Descartes mi s-a părut cel mai rău lucru care ni s-a întâmplat vreodată! Spinoza are și un talent – îți dă ceva și apoi îți ia înapoi. Așa că toate lucrurile astea m-au scos din minți când eram în facultate, dar apoi îl mai reciteam din când în când. Ce n-am înțeles niciodată e de ce spuneau oamenii că e atât de... Cum spuneau? A, „Atât de genial!" Adică există Deleuze, există Foucault – și toți oamenii aceștia spun „Ah, e atât de minunat; extraordinar." Mie nu mi se pare genial! Mi se pare foarte repetitiv, chiar dacă apoi am aflat, bineînțeles, că unul dintre motivele pentru care e puțin repetitiv e că a scris *Etica* în latină, și latina lui era foarte elementară. Nu are un vocabular amplu și nu se pricepea foarte bine la asta, cred că asta se datorează repetării unor cuvinte cunoscute. Și, ca să-și manifeste aroganța, spune unele lucruri grosolane. Pentru că e un tip foarte arogant. Dumnezeule, acum câteva zile citeam iar *Etica* și mă deranja modul în care se contrazice singur, tot timpul.

Da, el a îmbrățișat contradicția; era ca un joc.

E.S.: Se contrazice mereu, iar eu nu sunt foarte sigură că știe că se contrazice, și asta e problema! M-am gândit că poate ar trebui să șterg toate aceste propoziții care sunt contradictorii... Dar, pe de altă parte, m-am gândit că asta ar putea însemna jumătate de carte!

Era fascinant să privești această carte, pentru că era plină de notițele tale, ai muncit serios la ea.

E.S.: Am scris peste tot în ea tot felul de lucruri. Știi, dacă mai spune o dată „Substanța e esență", îmi vine să-l strâng de gât! Apoi descopăr că, dacă folosești substanța ca sistem de argumentație, ceea ce el spune că e evident, apoi spune că e evident că el e adevărat sau trebuie să fie datorită substanței lui... Fii serios! Premisa asta despre substanță nu e prea extraordinară, știi.

Scanned with CamScanner

Nu, nu, înțeleg. Deci e complicat.

E.S.: Dar, da, mi-ar plăcea să fac o operă despre Spinoza, ceea ce e o provocare incredibilă. În mod normal, conflictul dintr-o operă provine din relațiile bărbat/femeie, și nu avem așa ceva; Spinoza nu era foarte interesat de femei și, după ce a fost excomunicat din comunitatea evreiască, femeile nu mai voiau să aibă de-a face cu el, ceea ce cred că nu-l deranja deloc. E foarte ocupat să-și mănânce crupele și terciul de ovăz.

Am început de aici, apoi am decis că, după prima mea expoziție de la [Galeria] Thaddaeus Ropac [din Paris], o să mă pun să scriu *Spinoza*, pentru că ar fi o schimbare și cred că e o idee bună pentru mine să trec la altceva. Am început să lucrez la asta pentru că, din fericire, Hans Ulrich a găsit pe cineva care să susțină asta cu muzică și regie scenică și toate acele o mie și unu de lucruri de care ai nevoie pentru o operă. Singurul lucru pe care îl fac e să scriu un libret. Și am decis să realizez un forșpan pentru operă, ca să-mi dezvolt ideile – am o idee despre cum ar trebui să fie regia scenică și am o idee despre cum ar trebui să fie muzica, dar nu pot să fac asta, așa că am decis să scriu un forșpan și să încerc să capăt o idee. Mă întrebam care ar fi conflictul principal? Și am decis că el ar fi gândirea ca obiect de conflict. Așa că, atunci când am început să scriu... îți spui „Cum naiba o să faci asta?" Apoi, când am început să scriu, mi-am dat seama cum ar putea să înceapă. Dar nu am lucrat foarte mult la ea de atunci, pentru că am fost foarte ocupată cu expoziția mea de la Thaddaeus Ropac, apoi s-ar putea să fac o expoziție cu Beatrix Ruf – pe care suntem foarte onorați să o avem aici în seara aceasta – la Kunsthalle din Zürich, iar apoi o să mă apuc serios de operă.

Totul a început când te-am întrebat „Care sunt proiectele tale nerealizate?", iar acum o să punem în practică marele tău proiect nerealizat.

În ceea ce-l privește pe Spinoza și muzica, am fost atât de intrigat să văd, când mi-ai arătat exemplarul tău incredibil de

Scanned with CamScanner

adnotat al cărții, că el conține o notiță referitoare la o melodie rap, care spune „Când eu mă mișc, te miști și tu, pur și simplu."

E.S.: E din Ludacris. „Când eu mă mișc, te miști și tu, pur și simplu"; e o melodie minunată. O știe toată lumea de aici, nu-i așa? A, da, voi nu știți nimic despre muzică! [*Râsete*]

Ah, iată-l pe prietenul meu Gavin! Salut, Gavin! Bun, deci e din Ludacris, da.

Ce ne poți spune despre muzica acestei opere? La început te gândeai să fie un compozitor.

E.S.: A, nici nu se pune problema! Știu cu siguranță cum vreau să sune opera. Din nefericire, Spinoza nu e un bărbat foarte înalt, pentru că eu aș vrea să-l fac un bas foarte profund, înțelegi? Dar nu e, așa că o să-l pun cu un nivel deasupra basului, pentru că mi-ar plăcea foarte mult să sune [*cu voce foarte gravă*] „ber ber ber ber", dar mă tem că el nu poate fi așa. Și atunci o să vedem cum merge. O să fie interesant.

Când am vorbit vara asta despre Spinoza ai pomenit ceva care m-a impresionat: un tip de sunet care ar fi un fel de neliniște, ca un murmur într-o piață. Mă gândeam că ar fi minunat dacă ai putea să ne spui ceva mai mult despre acel tip de sunet?

E.S.: Păi, ceea ce vrei să faci e să începi să acumulezi foarte multă neliniște. Există un cor – nu un cor grecesc adevărat, dar un cor – și îl avem pe Spinoza care vorbește, dar el vorbește în viitor. Apoi revenim și el e în piață, și în piață auzim acest fel de murmur foarte încet. Nu știu cum naiba o să facem asta, dar ar fi esențial să transmitem imediat neliniște. Apoi tăiem și revenim.

Mi-ai mai spus și că vrei să faci cumva mai dramatică această idee că el era în afara comunității și ți se pare că asta s-ar putea realiza punându-l într-o acțiune care încă nu a avut loc, poate revenind la o acțiune trecută?

Scanned with CamScanner

E.S.: Păi, el era un tip destul de arogant, știi, și nu se temea deloc, spunea că nu îi e frică absolut deloc.

Dar cred că am vorbit destul despre Spinoza, oamenii ăștia nu par extraordinar de interesați de Spinoza. Oare de ce? [*Râsete*]

Cred că este interesant și urgent să recitim Spinoza, așa că mă bucur că insistăm pe subiectul ăsta.

NECUNOSCUT: Ne puteți vorbi despre lucrarea cu Deleuze?

E.S.: Ah, *Deleuze Abécédaire*. De unde să încep cu asta?

Deleuze îl iubea pe Spinoza, deci iată o primă legătură!

E.S.: Inițial, am decis să iau câțiva critici proeminenți și oameni de muzeu – fără artiști și negustori de galerie – și să-i fac să vorbească așa cum vorbea Deleuze, pentru că, după cum știi, Deleuze era absolut incredibil în discursul lui. Adică, putea să vorbească la nesfârșit. Kathryn spunea „Bine, «D»", iar el începea iar cu „Ah, D de la dulău, cel mai ridicol sunet de lătrat posibil", și apoi continua la nesfârșit, dar Deleuze e incredibil.

Așa că am pus critici și oameni de muzeu importanți, cei aflați la putere, în scaunul pe care stătea Deleuze, și ei puteau să înceapă cu inițiala numelui sau prenumelui lor și apoi să vorbească. Am avut trei supraveghetori diferiți, fiecare supraveghetor avea patru oameni; am avut un total de doisprezece oameni, cred, dar am făcut greșeala de a-i filma mult prea mult. Ne-am gândit să-i punem pe o înregistrare de treizeci-patruzeci de minute, așa că am petrecut ore întregi montând în postproducție, și asta e... pfff!

Dar apoi am fost intervievată cândva și cineva a spus „Deci, dacă cineva v-ar da numele și v-ar întreba cu ce ați începe, cu ce ați începe?" Și eu am spus „Păi, mă bucur că numele meu nu e cu «A», pentru că aș spune că lumea e plină de nemernici[2] și nu cred

2 „Assholes", în original. (*N.tr.*)

Scanned with CamScanner

că asta e o modalitate potrivită de a începe o conversație!“ Dar apoi și-au dat seama că există și o limitare, înțelegeți? Pentru că de numele tău atârnă multe lucruri, identități și altele, așa că... Nu știu sigur. Dar de fapt întreaga motivație se lega de puterea limbajului și de puterea cuvintelor.

N: De ce nu ați implicat niciun artist în lucrarea aceasta?

E.S.: Oare chiar să vă spun?!

N: Da!

E.S.: Am suficienți dușmani, n-are rost să-mi mai fac și alții! Pentru că de obicei artiștii nu au idei foarte clar definite, în cele mai multe cazuri. Pot să spun asta? Ei, am spus-o. Nu, nu au, în timp ce criticii și directorii de muzeu au o anumită claritate în ceea ce privește direcția în care merg și ce fac. Artiștii trebuie să fie un pic mai împrăștiați. Au o perspectivă foarte limitată, de fapt, și modul în care arta este astăzi subiectivă practic nu există, așa că... da. Mai aveți și alte întrebări interesante?
[*Publicul râde*]
Nu, ajunge.

Acum câteva zile vorbeam cu un om de știință și el îmi spunea că în știință poți să reperezi întotdeauna „descoperirea“. Poți, de exemplu, să spui că într-o zi însorită de miercuri, Benoît Mandelbrot a descoperit fractalii. Când am citit despre invenția ta de a repeta lucrări de artă, m-am întrebat dacă îți amintești ziua când ți-a venit prima oară această idee.

E.S.: Păi, bineînțeles că nu a fost o zi, pentru că a fost o evoluție foarte lentă a gândirii. Am petrecut un an doar desenând și a fost absolut minunat. Făceam asta doar ca să încerc să clarific direcția în care mergea gândirea, care erau dimensiunile ei și alte lucruri asemenea. Nu a fost ceva de genul „A, am găsit, asta e!“

Deci a evoluat din desen?

E.S.: Da, chiar din desen, care e gândire.

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

La acel moment nu îl cunoșteai pe Deleuze, dar, într-un mod aproape telepatic, ai avut aceeași gândire ca el. Am citit cartea lui despre repetiție și diferență când eram student. Se leagă foarte bine de ceea ce faci tu.

E.S.: La momentul la care am început eu să fac acele lucrări nici nu era tradus.

Da, deci ați creat linii de gândire paralele în mod complet independent. Te-ai întâlnit vreodată cu Deleuze?

E.S.: Păi, sigur că nu m-am întâlnit niciodată cu Deleuze, pentru că, de fapt, cineva care studia cu el urma să ne facă cunoștință, dar apoi bietul Deleuze s-a sinucis, sărmanul de el. La momentul acela îmi susțineam opera cu propriile mele idei despre ce este repetiția și în ce constă ea, apoi Deleuze și Foucault au creat, desigur, o bază foarte fermă cu teoriile lor despre repetiție. Presupun că repetiția este diferență, repetiția lărgește limitările, repetiția e... repetiția e mișcare interioară, și așa mai departe, așa că e un tip de concept foarte puternic. Dumnezeule, ce convinși păreți toți!

Nici Foucault, nici Deleuze nu fuseseră traduși în engleză la momentul acela. Am avut o expoziție la Muzeul Everson din Syracuse, New York, în 1973, o expoziție foarte frumoasă, dar criticii spuneau aceleași lucruri tâmpite: „Nu, asta e o copie." Atunci m-am gândit „Trebuie să plec de aici." Pentru că altfel asta *va* deveni, pentru că dacă ei reiterau asta suficient de mult, va deveni într-adevăr o copie. Așa că atunci am încetat să mai fac lucrări și am început să joc tenis. Când am revenit, bineînțeles că ideea nu dispăruse din capul meu; era ca un foc mocnit din capul meu...

... care continua să ardă.

E.S.: A fost un lucru bun că am plecat, pentru că, dacă cineva repetă încontinuu ceva, atunci oamenii ajung să creadă asta. Iar criticii pur și simplu nu erau în stare să spună altceva. Nu existau

Scanned with CamScanner

niciun fel de referințe pentru asta, așa că, în lipsa referințelor, de fapt nu era vina lor. Dar ce e sigur e că le plăcea într-adevăr să mă hărțuiască.

E foarte interesant că, în mod complet independent de Deleuze, tu ai avut o intuiție similară și că acum faci acest proiect cu Deleuze.

E.S.: Toată lumea spune „Ah, toți îl cunosc pe Deleuze" – pentru că eu spun că fac un proiect cu Deleuze – „Toți îl cunosc pe Deleuze." Apoi se dovedește că ei îl cunosc pe Gilles Deleuze, dar nu cunosc *Deleuze*.

Nu, nu cunosc Deleuze. De asta Godard a spus întotdeauna că fiecare agent vamal îl cunoaște, dar niciunul nu i-a văzut filmele. Deleuze a scris Diferență și repetiție *în 1968, iar tu ai făcut expoziția în 1965. Deci de fapt erai în avangardă.*

E.S.: A, într-adevăr? A scris-o în 1968? Asta e minunat, nu știam asta. Ei bine, într-o vară în care eram la Cambridge m-am dus în New Hampshire și am stat acolo și am citit *Diferență și repetiție* în franceză. Bineînțeles că mai târziu a fost tradusă, eu am primit-o în engleză și mi-am dat seama că era o carte complet diferită! E o carte foarte dificilă. Adică, are unele momente sclipitoare, dar cred că o parte din ea e puțin...?

O parte e impenetrabilă.

E.S.: Nu doar impenetrabilă, dar și puțin ciudată, înțelegi? Dar, în orice caz, el a scris-o și asta e ceea ce contează.

E interesant de observat că volumul lui Deleuze a venit după expoziția ta hotărâtoare și legendară în care ai repetat lucrări ale altor artiști pentru prima oară [în 1965, la Galeria Bianchini, New York]. Așa că mă întrebam dacă ne poți vorbi despre revelația ta sau ce a fost acel lucru care te-a împins în 1965 spre această idee a repetiției și diferenței, încă dinainte să citești Deleuze?

Scanned with CamScanner

E.S.: Ei bine, cu siguranță nu a fost o idee subită. Eu am o pregătire în Nietzsche, Hegel, Spinoza, Schopenhauer și toți tipii ăștia ciudați. La momentul acela, expresioniștii abstracți și artiștii pop erau foarte, foarte populari în New York – expresioniștii abstracți erau numai emoție la suprafață, iar artiștii pop țineau la cultura de masă; asta, bineînțeles, m-a făcut să mă gândesc la ce ar putea fi infrastructura artei. Care e puterea, puterea tăcută a artei? Așa că am început să mă gândesc la asta și apoi, după o perioadă îndelungată de gândire, mi-am dat seama că trebuie să fie o modalitate de a o face. Pare atât de simplu, dar de fapt a trebuit să regândesc această idee, ca să fiu sigură că e corectă și validă. Cele mai simple idei sunt întotdeauna, cumva, cel mai dificil de înțeles.

Apoi au urmat mulți ani ai acestei practici, iar tu mi-ai spus că în 1973 ai făcut o expoziție la Everson care se numea „Studii pentru Marilyn-urile lui Warhol, acțiunea și obiectele lui Beuys, Duchamp [etc.], inclusiv film". Ne poți vorbi despre modul în care filmul a pătruns în practica ta?

E.S.: Acolo erau niște filme foarte timpurii: *Empire* al lui Warhol și *Nu descendant un escalier* al lui Duchamp și [Joseph] Beuys. Mă gândesc la asta ca la ceva foarte separat de lucrurile de care m-am apucat eu. Odată ce mă decisesem că vreau să încep să vorbesc despre articularea vizibilităților, trebuie să creezi acțiune, deci ai nevoie de film. Nu poți să faci asta cu imagini fixe, statice. Deci de asta m-am apucat de film. Primul video pe care l-am făcut a fost *Fuga lui Dillinger, Serial* [2000], în timp ce eram la Harvard.

Ăsta a fost primul video?

E.S.: Primul meu video. Nu era rău.

Dar tu ai vorbit întotdeauna despre imagini în mișcare și regizorul pe care l-ai pomenit cel mai mult e John Waters...

Scanned with CamScanner

E.S.: Păi, nu îl pomenesc chiar atât de des, dar e foarte amuzant! John și cu mine suntem prieteni. Pentru expoziția mea din Stockholm [„Imagine pe imagine", 2012], am făcut o lucrare care îmi place foarte mult. Și el mi-a spus „Ei bine, asta cu siguranță e imagine pe imagine", iar eu am spus „O, Doamne, nu m-am gândit niciodată la asta, e minunat, bineînțeles că e imagine pe imagine!" John și cu mine vom ține o prelegere în octombrie, la Frieze.

Da, și există o poezie pe care ai scris-o pentru John Waters. „Vreau să mă întâlnesc cu John Waters în fiecare vineri, la ora de cocktail, ca să putem discuta despre motivul pentru care lui îi plac infractorii!"

E.S.: [*Râde*] Uneori, când eu fac anumite lucruri, el se enervează, înțelegi, și spune „Ahhh tranca tranca", iar eu îl las în pace și apoi el se calmează și spune „Da, bine, e o idee bună." Dar el lucrează foarte mult.

O să ținem o prelegere în Frieze și eu am spus „Ah, sunt puțin îngrijorată", iar altcineva a răspuns „De ce să fii îngrijorată? John se pricepe foarte bine la asta, știe ce să facă." Iar eu am spus „De asta sunt îngrijorată!" Apoi ții prelegerea despre stupiditate și știi că cei mai mulți oameni râd când vorbești despre asta, și bineînțeles că ei se gândesc atunci la unele *lucruri* care sunt stupide, nu la stupiditate. E aproape imposibil să pui stupiditatea într-un cadru conceptual. Noi o s-o punem într-un cadru conceptual.

E și un demers filosofic?

E.S.: Ei, mie îmi plac provocările.

O să vorbim mai mult despre aceste filme mai recente la un moment ulterior al conversației noastre, dar deocamdată să rămânem la repetiție. Săptămâna asta m-am întâlnit cu John Berger, scriitorul, romancierul și criticul de artă englez, care a scris o carte despre

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

desenele lui Spinoza, un fel de carnet pierdut, și am discutat mult despre această idee a repetiției și desenului.

Ca să-l citez pe Berger: „Mintea se străduie, atât în măsura în care are idei clare și distincte, cât și idei confuze, să persiste în ființarea ei o perioadă de timp indefinită și e conștientă de această strădanie."

Deci faptul că John Berger vorbea despre Spinoza și desen m-a făcut să te întreb de schițele tale, lucru despre care nu am vorbit niciodată. Oricum, sunt foarte curios să aflu despre desenele tale.

E.S.: Desenele. Păi, când m-am apucat de desene, practic lucram în atelier singură – era foarte tăcut, foarte liniște, foarte frumos. Lumea artei era undeva afară, dar, știi, desenul a fost de fapt o modalitate prin care mi-am rafinat gândirea despre repetiție, așa că am petrecut un an desenând și e ceva minunat să faci asta, e incredibil, nu-i așa? Și dacă desenezi susținut, e ceva miraculos cum poți face cărbunele să facă orice vrei tu, e pur și simplu uluitor. Așa că am petrecut un an făcând asta și asta m-a ajutat să clarific ce făceam cu această repetiție.

Ce an era ăsta?

E.S.: Nu sunt bună deloc la date.

Dar un an întreg de desenat: au fost ele expuse?

E.S.: Păi, Muriel de la MMK vrea să le obțină și Gavin Brown lucrează la o expoziție de desen, dar e foarte mult de muncă.

Iată o întrebare din partea lui Gavin.

GAVIN BROWN: Tu vorbești foarte mult despre cibernetică, iar pe mine încă mă nedumerește ce înțelegi tu prin acest termen și de ce e important pentru tine, precum și modul în care, într-un sens mai larg, preocuparea ta față de ceva precum cibernetica și, să spunem, simulacre influențează viitorul – nu al lumii artei, ci al speciei?

E.S.: Ei bine, „cibernetica" e într-un fel stăpânul nostru și aghiotantul ei este „digital", iar unul dintre cele mai interesante lucruri

Scanned with CamScanner

legate de lumea noastră cibernetică e faptul că ea a creat aceste răsturnări extraordinare ale ierarhiei, cum ar fi că informația e deasupra cunoașterii, când înainte cunoașterea era puterea supremă. Imaginea e deasupra obiectului, deși înainte obiectul era deasupra imaginii, și apoi bineînțeles că se ajunge să poți să pui un obiect deasupra obiectului, ceea ce înseamnă că obiectul în sine devine propriul lui sine, propria lui reprezentare, nu o imagine, ci obiectul însuși.

Omul e Dumnezeu, în loc ca Dumnezeu să fie omul, și adevărul e falsitate. Iar *Simulacrele* se referă cu siguranță la lumea noastră ca fiind poluată cu adevăr ca falsitate, ceea ce se datorează, în parte, acestei mari răsturnări a ierarhiilor. De asemenea, se datorează faptului că această răsturnare are o influență atât de mare asupra comportamentului nostru și duce la ceea ce eu numesc vastul pustiu interior al omului, ca și la negarea sinelui metafizic. Deci asta e cibernetica și ea se ascunde cumva, dar e ceva foarte derutant, acum ea a pătruns în știință, în știința neurologică și biologică, și e atât de bine inculcată încât nu mai pare ascunsă.

Ce e interesant acum e faptul că există un discurs amplu care evoluează între creativitate și știință – a observat vreunul dintre voi asta? Asta e marea dezbatere curentă care se învârte în jurul creierului – creierul e cel mai puternic lucru pe care îl ai în întreg trupul tău, cu capacități infinite de a gândi și de a produce gândire. Nu e nimic în neregulă cu creierul tău – dar știința are această idee minunată: ea urmează să impună creierului tău foarte multă artificialitate, așa că uneori el începe să viseze... Cineva a adormit, ce groaznic! [*Râsete*]

Nu, nu, e interesant, ar trebui să ne spui mai multe despre asta. Cred că a fost o idee foarte bună să abordăm subiectul ciberneticii.

E.S.: Da. Deci acum ei își fac de cap cu creierele noastre, și unul dintre lucrurile pe care vor să le facă e, în primul rând, să aibă capacitatea de a citi mintea cuiva, ceea ce eu cred că e un mare

Scanned with CamScanner

coşmar. Pentru mine cu siguranţă ar fi un coşmar, dacă aţi afla ce gândesc eu de fapt, ei, atunci aş avea mari probleme!

Dar e vorba de toată această impunere artificială asupra minţii noastre, despre care ştiinţa neurologică şi biologică crede că e ceva senzaţional, dar de fapt nu e, pentru că ceea ce înlocuieşte ea este faptul că mintea îşi pierde capacitatea, marea ei putere. Aşa că nu e ceva extraordinar, de fapt e ceva foarte urât, chiar e, şi... Aţi observat vreunul din voi asta? Aţi observat vreun implant în creierul vostru? [*Râsete*] Aţi observat pe cineva care gândeşte şi care îşi spune „O, Doamne, pot auzi ce gândesc ei – o, uau!"

E o temă foarte complexă. De asemenea, eu cred că cei mai mulţi oameni nu înţeleg cât de profund e ceea ce îţi face lumea cibernetică şi cât de pustiu te lasă ea. Nu ştiu cum am putea să ne întoarcem înainte de asta.

Când eram eu la facultate, mintea era considerată cel mai important lucru pe care îl ai, era ceva care avea posibilităţi nelimitate, infinite. Astăzi, creierul e ceva care e manipulat, e ceva despre care se crede că are încorporate în el mijloace artificiale de a gândi. Asta nu e bine, trebuie să luptăm împotriva acestui lucru, bine? Luptaţi, luptaţi, mulţumesc!

Regretatul meu prieten, Cedric Price, arhitectul, nu a proiectat niciodată o clădire fără să implice şi un cibernetician. În anii '60, el spusese deja că cibernetica era esenţială pentru a nu cădea într-un concept romantic al originii. E ceva ce ai spus şi tu de multe ori, că într-o stare cibernetică nu există această idee a unei origini. În acest sens, ăsta e motivul pentru care opera ta nu e o copie, ăsta e motivul pentru care tu respingi energic această idee de copie – poţi să ne spui ceva mai multe despre asta?

E.S.: O, Doamne! Copie – ah, m-am confruntat cu asta timp de atâţia ani.

Primii nu mai ştiu câţi ani, opera mea era identificată mereu cu o copie şi, indiferent cum vorbeam eu despre ea,

Scanned with CamScanner

continua să fie categorisită drept copiere. Apoi am avut o expoziție minunată la Muzeul Everson din New York și criticii au spus același lucru, așa că eu am spus „Ei bine, când retardații o să-și dea în sfârșit seama, o să mă întorc", dar bineînțeles că ei nu și-au dat seama, înțelegeți, dar eu m-am întors.

E mai bine pentru tine dacă lucrezi în Paris?

E.S.: O, da, Parisul e mult mai bun pentru mine, dar trebuie să încetez să mai lucrez în Statele Unite. În continuare e foarte multă opoziție față de opera mea.

Ce te-a determinat să vii în Paris? Care a fost declanșatorul?

E.S.: La început, când am venit prima oară la Paris pentru perioade scurte de timp, făceam asta ca să mă smulg din starea în care eram și să mă pot concentra la altceva. Când am venit ultima oară, în anii '90, în New York chiar nu exista niciun fel de dialog. Dacă se discuta despre ceva, se discuta despre arta peisagistică și arta subiectivă. Așa că era momentul să plec și asta m-a adus la Paris. M-am mutat aici cândva în anii '90.

Începând din 2000 te-ai extins și ai început să faci videouri și material de film, așa că acum e foarte logic ca următorul tău pas să fie o nouă extindere spre operă.

E.S.: Da, absolut. Adică, chiar există unele limitări, chiar dacă nouă nu ne place să credem asta... În primul rând, cred că *Tangoul elastic* [2010] a fost o lucrare absolut splendidă. Așa că eu cred că putem să lăsăm lucrurile așa și să trecem la altceva.

E interesant, pentru că avem acele momente, de exemplu în 1965, a existat această expoziție legendară în care ai repetat lucrări ale altor artiști pentru prima oară, apoi în anii 2000 te-ai apucat brusc de video și filme, iar acum trecerea ta la operă constituie încă un moment de reper.

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

E.S.: E adevărat. Există unele fire roșii care merg de la început până la sfârșit. Cineva mi-a arătat un catalog de la început pe care erau scrise comentarii, iar eu uitasem complet că la acel moment gândeam astfel de lucruri. Există fire roșii foarte lungi.

Firul care a început în '65 continuă încă. Minunat. Mai există și alte întrebări pentru Elaine?

MEMBRU AL PUBLICULUI (1): Am eu o întrebare. Ultima; una fundamentală. Care este scopul artei acum, în 2012?

E.S.: Ah, e o întrebare bună, pentru că eu cred că arta este acum într-o situație delicată, se vede asta, arta atrage încontinuu tot mai multe lucruri, se vede asta. Da, e într-o situație foarte delicată.

M.P.: Dar e vorba de o situație socială? Vreau să spun, care e scopul artei?

E.S.: Care e scopul artei? O, Dumnezeule, habar n-am! Eu pot să vă spun cum era ea înainte, de exemplu când s-a deschis Muzeul Metropolitan, obiectivul era să te educe, să îți ofere mai multe sentimente etice și să-ți potențeze simțul umorului. Adică, dacă noi am spune oamenilor „Acum o să intrați la expoziția asta și iată ce urmează să primiți", ei ar râde, nu-i așa? Cred că acum arta e, practic, divertisment de joasă factură. Totul e divertisment. Arta e într-o situație foarte delicată, cred că e o afirmație adecvată, și mai am o afirmație pe care mi-am promis că nu o s-o rostesc, dar acum o s-o rostesc oricum, și anume: omul alb e terminat. Nu știu câte decenii o să rămână valabilă această afirmație, dar... omul alb e terminat, așa că... nu spuneți asta mai departe.

Mai e o întrebare aici.

MEMBRU AL PUBLICULUI (2): Ați vorbit despre linia fină dintre artă și divertisment, poate revenind la Spinoza și la momentul în care ați făcut *Spinoza în Las Vegas*. Nu cred că aveți o evaluare atât de netă despre divertisment, pentru că vi se pare interesant. Cred

Scanned with CamScanner

că vă place divertismentul pe care considerați că îl puteți repeta în opera dumneavoastră pentru a pătrunde în interiorul structurii divertismentului?

E.S.: Da, dar pe de altă parte, știți, *Spinoza în Las Vegas*, acel spectacol e și o critică a ciberneticii. Avea două straturi, ceea ce mie îmi convine. Și asta e în regulă – din când în când, câteodată, când îmi spun „Ah, ajunge cu toate ăstea", faci ceva care e amuzant, ceva puțin nebunesc, știți, și a fost foarte amuzant să fac asta. Spectacolul era la Tate Modern.

Ultima oară când am vorbit te-am întrebat despre proiectul tău nerealizat și tu ai spus că e o operă, pe care acum noi doi o transpunem în realitate, așa că mă întrebam dacă mai ai și alte proiecte nerealizate? Proiecte care au fost prea mari ca să fie realizate, proiecte care sunt prea mici ca să fie realizate, proiecte care sunt cenzurate, alte proiecte pe care le ai în sertar?

E.S.: Nu, nu cred. Nu, eu sunt recunoscătoare când pot lucra la ceva – când lucrez la ceva, lucrez la acel lucru cu o concentrare totală până când proiectul e terminat, așa că, de fapt, nu am niciodată proiecte nerealizate, pentru că un proiect nerealizat ar fi ceva pe care eu nu am vrut să-l fac, așa că nu e nerealizat, nu-i așa? Nu.

Dar există proiecte pe care nu le-ai făcut și pe care nu mai vrei să le faci – după cum mi-ai spus ultima oară. Dubla negație a lui Michael Heizer e cu siguranță ceva ce nu mai vrei să faci; a rămas nerealizat, iar eu eram curios dacă poți să ne vorbești puțin despre asta.

E.S.: Asta e foarte interesant, pentru că iată, exista acest proiect minunat, dar s-au terminat banii și nu l-am mai dus la capăt. Probabil că e mai bine așa – probabil că Michael Heizer m-ar fi omorât, așa că e în regulă. Dar să nu termini proiectul, am descoperit că *asta* e o idee foarte radicală, să dai naștere la ceva și să fii foarte încântat că nu e terminat, așa că eu am fost foarte

Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

fericită că am făcut asta. Adică, mi-ar fi plăcut să-l termin, dar, ce să vezi? La momentul acela nimeni nu obișnuia să aibă de-a face cu mine și acum lucrarea ar fi fost deja plină de nisip, noroi și pământ.

Și cum ar fi funcționat proiectul? Ideea era să copiezi identic lucrarea lui Heizer, nu-i așa?

E.S.: Păi, m-am dus la Las Vegas și m-am cazat la un hotel, și primul lucru pe care l-am făcut a fost să-mi cumpăr un bikini nou, pentru că mi se părea că arăt cam stupid în bikini-ul meu de New York! M-am urcat într-un avion și am descoperit unde era lucrarea lui Michael Heizer, apoi am survolat terenul din avion, gândindu-mă la un loc bun, apoi m-am dus la cadastru și am aflat ce terenuri erau libere și am găsit o suprafață. Și atunci am rămas fără bani.

Acum o să încheiem cu vizionarea ultimului film, Simulacre*; ne poți vorbi despre el?*

E.S.: Da, o să ne uităm la *Simulacre*. E vorba de adevăr versus falsitate. A fost o discuție plăcută.

Scanned with CamScanner

Ernest Mancoba

Hans Ulrich Obrist

stArt

Scanned with CamScanner

Am descoperit opera lui Ernest Mancoba în timp ce făceam cercetare despre CoBrA, o mișcare avangardistă de la sfârșitul anilor '40, localizată în Copenhaga, Bruxelles și Amsterdam. Apoi am început să aud tineri artiști care vorbeau tot mai mult despre el ca despre o influență esențială asupra gândirii lor, chiar dacă el nu era larg cunoscut. Așa că am decis să-l intervievez. M-am întâlnit cu el în 2002, pe când locuia la marginea Parisului, într-un azil de bătrâni. Am avut o lungă conversație despre arta lui, Apartheid și politica sud-africană, care a fost filmată și apoi publicată de mai multe ori, pentru că e unul dintre foarte puținele interviuri acordate de el. În 2015, înregistrarea acestui interviu a fost folosită de Kemang Wa Lehulere, un tânăr artist născut în Cape Town, pentru a crea un film de scurt metraj pentru o expoziție de la Fundația De 11 Lijnen din Oudenberg, din Belgia. Expoziția îi aduce un omagiu lui Mancoba și ideilor lui, prezentând artiști contemporani a căror viață și operă reflectă viața și opera regretatului pictor, inclusiv Julie Mehretu, Yto Barrado și Jack Whitter.

De asemenea, conversația face parte din seria mea de interviuri cu centenari (cum ar fi Oscar Niemeyer), idee de care artista germană Rosemarie Trockel m-a încurajat să mă ocup, ca protest împotriva uitării.

Scanned with CamScanner

Trebuie să fii absolut modern

HANS ULRICH OBRIST:

Să începem cu începutul. Cum ai devenit artist în Africa de Sud, în prima parte a secolului XX?

ERNEST MANCOBA:

M-am născut ca fiu al unui miner negru în 1904, în Turffontein, lângă câmpurile aurifere Reef de lângă Johannesburg. Mama a avut o mare influență asupra a ceea ce am devenit eu mai târziu, chiar dacă ea însăși nu a fost artistă. Dar din când în când se ducea împreună cu femeile de vârsta ei, cum era obiceiul, să facă vasele de ceramică pe care le foloseam acasă (din lut, într-un cuptor colectiv construit din crengi de lemn). Îmi amintesc că mi-a povestit despre originile clanului meu din poporul Fingo. Aceștia fuseseră la origine zuluși care emigraseră, persecutați din cauză că se opuseseră cuceririi militare a altor triburi de către Regele Shaka, pe care ei o considerau contrară tradiției africane a regalității democratice, deși poate că unirea națiunilor noastre împotriva invaziei coloniale ar fi fost justificată. Se refugiaseră printre Xhosas – *fingo* înseamnă „rătăcitor". Mama m-a învățat Ubuntu, „filosofia" africană a fraternității umane, dar în același timp ea era și o creștină ferventă. Obișnuia să ne citească poezie cu voce tare – poezie africană dintr-o carte veche învelită într-o bucată de pânză – și ne explica importanța poeziei, mai ales a noțiunii care exprima „nerostitul".

Cum au fost primele tale lucrări?

E.M.: Nu am primit niciodată o pregătire artistică formală. În timpul școlii, vocația mea a început la Grace-Dieu, Colegiul Anglican de Pregătire a Profesorilor de lângă Pietersburg, unde am învățat tehnica sculpturii în lemn de la o călugăriță, Sora Pauline. Făceam fețe de altar și alte articole de mobilier bisericesc. Dar pe atunci știam deja ce vreau să devin într-o zi, artist cu normă

Scanned with CamScanner

întreagă. La acel moment făceam mai ales lucrări cioplite în lemn care în același timp erau inspirate de stilul european și luptau împotriva lui, încercând să pun o amprentă personală. Una dintre sculpturile mele religioase, *Madona Bantu* (1929), pentru care îmi pozase o fată africană, una dintre colegele mele de școală, chiar a fost bine primită. Însă nu mi-a întrerupt studiile și, după Pietersburg, m-am dus la Universitatea Fort Hare din Alice, un orășel din Eastern Cape. Fort Hare tocmai primise statutul de universitate; înainte de asta era cunoscut drept Colegiul Autohton Sud-African. În nucleul instituției stăteau religia și o anumită formă de umanism; era o tradiție împărtășită de „elita neagră" (ceea ce ar fi trebuit să devină studenții) și de liberalii albi, mulți dintre ei aparținând clerului. Spre deosebire de educația Bantu, implementată ulterior în Africa de Sud începând din anii '50, Fort Hare nu se baza pe presupunerea că africanii negri necesită și merită un tip de educație inferior și diferit.

Istoria inteligenției africane se leagă în mod inextricabil de Universitatea din Fort Hare...

E.M.: Absolut. În Fort Hare au beneficiat de educație superioară activiști politici precum Nelson Mandela, prietenii mei Govan Mbeki, Isaac [Bangani] Tabata și Jane Gool sau poeți precum Dennis Brutus sau, mai târziu, Can Themba, jurnalistul de la *Drum*.

Existau mulți studenți care se specializau în artă la Fort Hare?

E.M.: La Fort Hare nu am studiat arta – nu exista așa ceva – disciplinele mele erau engleza, istoria, matematica, psihologia și biologia. Și, asemenea multor studenți negri de atunci, mă gândeam și să devin jurnalist.

Dar, cu toate acestea, ai avut acolo „dialoguri" despre artă și rolul artei în Africa de Sud?

Scanned with CamScanner

E.M.: Când eram în Pietersburg m-am împrietenit cu Gerard Sekoto, care a devenit mai târziu un pictor important, și cu Thomas Masekela, care, deși avea să-și dedice viața ulterioară organizării de spitale pentru poporul nostru, s-a ocupat în particular de sculptură. Aveam un dialog constant și, de asemenea, împreună cu alți studenți și tineri profesori africani, cum ar fi Nimrod Ndebele, alt prieten apropiat, organizam la școală spectacole de teatru și discutam despre viitorul artelor în Africa de Sud. La Fort Hare, unde eu eram președintele societății de dezbateri, rareori vorbeam despre artă ca atare. Când am ajuns în Cape Town, pe un vas de transport dinspre Port Elizabeth, cele mai intense conversații pe care le-am avut pe această temă au fost probabil cele cu Lippy Lipschitz, pe care îl vizitam adesea la atelier. Atelierul meu era în „Districtul Șase", ghetoul celor de culoare. Lippy era un sculptor care emigrase din Europa de Est. El mi-a făcut cunoștință cu alt sculptor sud-african, tot de origine europeană, Elza Dziomba, în al cărui atelier din Johannesburg intram pe ușa din spate, prefăcându-mă că sunt băiatul de serviciu, pentru că era situat într-o zonă „exclusiv pentru albi". Tot Lipschitz a fost cel care mi-a vorbit despre interesul crescând din Europa pentru arta africană și despre influența pe care ea o avusese la începutul secolului XX. Cartea lui Paul Guillaume *Sculptura neagră primitivă* [*La Sculpture nègre primitive*, împreună cu Thomas Munro, 1929], s-a aflat în centrul acestor discuții. Îmi amintesc că, la sfatul lui Lippy, m-am dus la Biblioteca Națională din Cape Town să citesc chiar această carte. Oamenilor de acolo le era greu să înțeleagă că un negru ar putea avea ceva de-a face cu locul acela. Cu atât mai puțin ca el să ceară un autor francez atât de recent. Dar eu mi-am susținut poziția și în cele din urmă am putut să mă așez și să citesc cartea, pe care au avut amabilitatea să mi-o aducă. În timp ce asimilam ce găsisem în ea – ceea ce mă uimea foarte tare – am început să mă gândesc cât de fertil ar fi dacă aș avea un schimb de idei cu o minte atât de deschisă, care vorbea cu un respect

Scanned with CamScanner

profund despre expresivitatea africanilor... când eu nici măcar nu eram considerat o adevărată ființă umană în țara mea.

Deci te-ai hotărât să pleci din Africa de Sud. Era în 1938. Cum te-ai decis că era momentul să pleci? Vedeai Parisul ca pe un loc al libertății, din punct de vedere politic și artistic?

E.M.: Primul motiv al plecării mele din Africa de Sud a fost, probabil, faptul că am înțeles că nu aveam să pot deveni nici cetățean, nici artist în țara străbunilor mei, mai ales după ce am avut o întâlnire cu Comisarul pentru Afaceri Autohtone din Pretoria. După ce a văzut unele din lucrările mele reproduse într-un ziar – cred că era vorba de *Star* – acesta a hotărât că ar trebui să iau parte la viitoarea „Expoziție a imperiului" [Johannesburg, 1936]. Ideea era ca mai întâi să le fie prezentată vizitatorilor producția de artă folclorică a autohtonilor, apoi să fie creat un întreg comerț cu artă indigenă, prin vânzarea a tot felul de statuete pseudo-tribale pentru turiști. Îmi oferea o slujbă bună, cu un salariu excelent; să adun africani tineri care să alimenteze acest tip de trafic. Am fost șocat și am refuzat propunerea, cât se poate de politicos. În viața mea cotidiană mă simțeam din ce în ce mai umilit de condițiile impuse poporului meu și îmi era tot mai greu să mă abțin în anumite ocazii. Astfel, am înțeles curând că nu voi putea niciodată să mă simt suficient de liber, în mintea mea, ca să mă exprim atât de deplin pe cât voiam, ci că aveam să mă izbesc mereu cu capul de barierele pe care ordinea colonială le ridicase în țara mea.

La momentul acela, apartheidul nu fusese instituit ca sistem coercitiv pe deplin legal?

E.M.: Apartheidul a venit după al Doilea Război Mondial, dar el existase în realitate încă de când coloniștii europeni deciseseră, cu deplinul sprijin al metropolei, să-i exploateze pe africanii negri în cadrul unui sistem de cvasisclavie, pentru rațiunile pur economice ale aurului și diamantelor. Mi se părea că nu am timp de

Scanned with CamScanner

pierdut cu vexațiunile mărunte și nedreptățile zilnice pe care indigenii erau nevoiți să le suporte. Mai mult, la acel moment practic nu exista nici un public care să primească ceea ce aveam eu de exprimat. Mai multe lucrări ale mele au dispărut, probabil din cauză că cei care le deținuseră în acea perioadă nu le-au considerat demne de a fi păstrate. Până și unii dintre prietenii mei politici mi-au spus că activitatea artistică nu era cel mai urgent lucru asupra căruia trebuia să ne concentrăm, atâta timp cât poporul nostru avea de suportat asemenea dificultăți groaznice. Eu credeam, dimpotrivă, că arta era tocmai mijlocul care ar fi favorizat o conștiință mai acută a Omului, care pentru mine este parte a luptei pentru orice eliberare umană și în lipsa căreia orice realizare practică probabil că, mai devreme sau mai târziu, s-ar abate de la scopul ei și l-ar rata. Prin urmare, mă gândeam că a crea artă era ceva la fel de urgent ca a lucra pentru revoluția politică, care părea, oricum, o perspectivă încă îndepărtată. Așa că am decis să intru într-o dezbatere cu artiștii europeni, venind în Europa.

Dar ai putut să pleci așa, pur și simplu?

E.M.: Cum nu aveam absolut niciun fel de bani de călătorie, am avut marele noroc de a fi ajutat de instituțiile misionare, iar când am ajuns în Londra am locuit la Episcopul Smythe, pe care îl cunoscusem ca șef al căminului meu studențesc de la Fort Hare. Bineînțeles că am vizitat British Museum, National Gallery și alte instituții artistice. Dar obiectivul meu era Parisul, pentru tot ceea ce reprezenta acel oraș, ca centru al preocupării și responsabilității artistice, unic în lume. În acei ani puteai să vii și, aproape de pe o zi pe alta, să intri într-o dezbatere despre destinul politic, cultural și spiritual al umanității. Chiar dacă nu te alăturai niciunui grup și, uneori, puteai să te simți izolat ca artist – într-adevăr, mulți au murit acolo în singurătate și sărăcie – cel puțin ți se acorda minimul respect de a putea respira ca individ și aveai libertatea deplină de a crea într-un oraș deschis către toate colțurile lumii.

Scanned with CamScanner

În Africa de Sud nu reușisem să găsesc pe nimeni cu care să discut despre artă, în afara unui cioplitor tradițional din nobilul trib și a câtorva colegi și artiști imigranți pe care i-am amintit, și care m-au încurajat chiar ei să merg în Europa. Mai mult, anumite cuvinte ale mamei mele continuau să-mi răsune în minte. Când eram mic, plângeam pentru că voiam pe cineva cu care să mă joc și îi cerusem un frate. Dar ea a răspuns: „Nu plânge, Ernest. Frații tăi – îi vei găsi în lumea cea mare". Așa că acum plecam ca să încerc să-i găsesc – în semenii mei artiști.

Și așa s-a întâmplat când ai ajuns în Paris?

E.M.: Am luat vaporul din Cape Town. Când am ajuns în Londra, îmi amintesc că, din solidaritate, mă îmbrăcam ca muncitor, cu bască, dar când treceam prin unele zone sărace, copiii se holbau la mine și în curând au început să mă urmeze pe străzi, cântând „Cioară, cioară, du-te-n iad. Englezilor, dați semnalul."[1] Dar eu mă hotărâsem deja să nu rămân acolo, pentru că destinația mea fusese întotdeauna Parisul. Cu ajutorul legăturilor din Paris ale Episcopului Smythe, am intrat la École des Arts Décoratifs, din rue d'Ulm. De fapt, studenților și conducerii de acolo li se spusese că un englez din Londra urma să sosească ziua următoare. Așa că au fost destul de uluiți când m-au văzut.

La École des Arts Décoratifs ai cunoscut grupul de artiști danezi cu care după aceea ai lucrat îndeaproape?

E.M.: Da, la școala de artă l-am cunoscut pe Christian Poulsen. El studia sculptura la momentul acela, dar mai târziu a devenit un ceramist celebru. El mi-a spus că avea legături cu un grup de suprarealiști danezi tineri și m-a invitat să-l însoțesc la unul din atelierele lor. Așa m-am întâlnit prima oară cu Ejler Bille, care era foarte interesat de arta africană, cum erau și toți ceilalți

1 „Nigger, nigger, go to hell. English, ring the bell!", în original. (*N.t.*)

Scanned with CamScanner

membri ai grupului. Iar el mi-a spus că sigur mi-ar face plăcere să vorbesc cu cineva dintre camarazii lor. Era o femeie care fusese și ea membră a grupului „Linien", împreună cu Richard Mortensen și alții. Așa am întâlnit-o prima oară pe Sonja Ferlov, care avea să devină tovarășa și soția mea de-o viață. Ea provenea dintr-o familie burgheză din Copenhaga. Și, întâmplător, era foarte familiarizată cu expresivitatea africană din fragileda ei copilărie, pentru că părinții ei aveau un prieten care era cel mai mare colecționar și cunoscător de artă africană, Carl Kjersmeier. Așa că, atunci când fusese mică, ținuse pe genunchi nu păpuși, ci măști și sculpturi africane. Asta crease în ea o apropiere, o sensibilitate față de sculptura africană – dar și față de expresivitatea oceanică sau mexicană – care era unică. Nu știu ce fel de destin a fost cel care m-a adus în prezența persoanei ideale. Și a grupului potrivit de artiști, pentru un dialog și o colaborare fructuoase. Erau foarte interesați să afle mai multe despre continentul care produsese obiectele pe care ei le admirau atât de mult. Însă doar câțiva din ei voiau să audă mai multe despre condițiile concrete ale oamenilor din Africa de Sud. Dar îmi apreciau lucrările, așa că am devenit tot mai integrat în acest grup și am putut avea multe dialoguri cu ei, mai ales despre creațiile pe care le văzuserăm în atelierele, galeriile și muzeele pe care le vizitam în mod regulat.

Ai ajuns la Paris la doar câțiva ani după sosirea altor doi imigranți celebri, unul din Martinica, anume Aimé Césaire, celălalt din Dakar, Léopold Sédar Senghor. Acesta a fost începutul „negritudinii". I-ai cunoscut atunci?

E.M.: De fapt, în mod ciudat, aș fi putut să-i cunosc foarte ușor, pentru că Școala de Arte Decorative se afla pe rue d'Ulm, pe aceeași stradă cu școala lui Césaire, École Normale Supérieure. Dar nu am avut ocazia de a mă întâlni cu aceste două mari personalități. Césaire și Senghor aparțineau amândoi coloniilor sau teritoriilor francofone și făceam parte din cercuri diferite.

Mie personal mi-a luat ceva timp să învăț franceza; danezii vorbeau engleza aproape fluent, ceea ce pentru mine era mai ușor. Presupun că aș fi reușit să-i înțeleg pe Césaire și Senghor. Dar e posibil să fi avut și dezacorduri, din cauză că problema cu abordarea lor era că, în ce mă privește, eu nu am crezut niciodată că ideologia rasistă a Occidentului e o problemă de rațiune deficitară sau înțelegere insuficientă. Și, prin urmare, nu cred că ea poate fi tratată prin formarea de noi concepte ideologice, cum ar fi „negritudine", așa cum nu-mi pot imagina nici că umanitatea omului alb se poate baza pe vreun concept virtual de „albitudine". Pentru că nu vei putea demonstra sau invalida niciodată adevărul umanității noastre comune, așa cum nici copilul nu are nevoie de probe materiale ca să știe instinctiv că mama lui e mama lui. Nicio demonstrație științifică sau morală, niciun test genetic, niciun imperativ etic nu vor spori vreodată această simplă recunoaștere, identificare și iubire. Am creat o sculptură despre această relație fundamentală dintre mamă și copil [*Credință*, 1936].

„Negritudinea" făcea parte din strategia luptei anticoloniale...

E.M.: Într-adevăr, dar eu nu cred că ar trebui să fie necesar ca noi, africanii, și nici alții, să demonstrăm omului alb cât de buni suntem la vorbirea sau scrierea limbii lui, la practicarea sporturilor lui, la învățarea obiceiurilor, manierelor și acțiunilor lui intelectuale sau să ne dezvoltăm în sensul așa-zisei lui „universalități", ca să fim considerați ființe umane și egali ai lui. Asta nu ar diminua rasismul nici cu o iotă. Pentru că adevărata universalitate este un scop comun al orizontului cultural, politic și spiritual, care va atins doar atunci când toate grupurile etnice vor ajunge, printr-un dialog autentic, la diamantul cu multe fețe și înflorirea deplină a celei mai profunde și largi integrități umane.

Însă consider opera lui Aimé Césaire esențială, mai ales pentru că el a fost primul din Indiile de Vest care a insistat asupra faptului că oamenii negri, de acolo sau de aiurea, ar trebui

Scanned with CamScanner

să respingă prejudecata inculcată lor de stăpânii lor coloniali că originile africane sunt ceva de care trebuie să-ți fie rușine. În ce mă privește, eu m-am bazat în toată viața mea pe doar două idei – una provine din cel mai adânc miez al Africii și constituie baza *Ubuntu*-ului: „Omul e om prin alți oameni și din cauza lor", iar cealaltă e preceptul lui Iisus: „Fă celorlalți ce ai vrea să-ți facă și ei ție." Nu-mi bat capul cu altceva.

Care au fost artiștii întâlniți la Paris care consideri că au fost influenți?

E.M.: Păi am cunoscut grupul suprarealist danez, adică, printre alții, Richard Mortensen, Egill Jacobsen, și de asemenea, cum am spus, mai ales Ejler Bille. La atelierul meu din rue Daguerre îl aveam ca vecin pe Henri Goetz, un artist american. Vecinul lui Bille era un pictor expresionist german, Erwin Graumann, care ne-a fost un bun tovarăș până la moartea lui și prin intermediul căruia eu am cunoscut unii artiști germani anti-naziști, și împrietenindu-mă în mod deosebit cu Hans Hartung. În 1938 m-am împrietenit și cu Alberto Giacometti. La propunerea lui – și ca să pot locui mai aproape de Sonja, care avea atelier alături, pe rue du Moulin-Vert – mi-am părăsit atelierul din rue Daguerre în favoarea unei mici camere de deasupra atelierului său din rue Hippolyte-Maindron. De fapt, în afară de fratele lui, Diego, pot spune că am rămas timp de nouă ani (întrerupți de internarea mea în lagăr pentru patru ani în timpul celui de-al Doilea Război Mondial) cel mai apropiat vecin al său. Ne zăream practic în fiecare zi, din când în când discutam, și eram întotdeauna gata să ne dăm o mână de ajutor, să ne sprijinim reciproc dacă era nevoie. Sonja știa că putea conta oricând pe Alberto când aveam dificultăți sau probleme cu banii, cum s-a întâmplat de câteva ori. De asemenea, Alberto îi oferea Sonjei sfaturi prețioase despre lucrul cu ipsosul. Dar, dincolo de toate acestea, personalitatea lui unică era cea care aducea în viața noastră una dintre cele mai bogate experiențe.

Scanned with CamScanner

Mai târziu ai plecat în Danemarca și ai făcut parte din grupul CoBrA. Ai putea să-mi povestești despre întâlnirile cu ceilalți membri ai acestui grup, cum ar fi Constant și Asger Jorn?

E.M.: În Danemarca am fost membri ai grupului Höst și, ulterior, ai grupului CoBrA, între anii 1948 și 1950, împreună cu, printre mulți alții, Asger Jorn, Carl-Henning Pedersen, Henry Heerup, Erik Thommesen, Egill Jacobsen și camarazii noștri olandezi Karel Appel, Constant Nieuwenhuys și Guillaume Cornelis van Beverloo. Dar Sonja și cu mine eram destul de izolați într-un mic sat și mergeam la Copenhaga doar pentru întâlnirile cu prietenii noștri de la Höst sau CoBrA. Apoi în grup au apărut unele neînțelegeri și în curând noi am plecat din țară. Eu simțeam o anumită formă de opoziție tăcută față de Sonja și de mine, care rareori se manifesta deschis, dar, de exemplu, în mod inexplicabil invitațiile pentru a lua parte la expozițiile grupului nu mai ajungeau la noi niciodată. Cred că exista o anumită iritare față de Sonja pentru că ea insistase de mai multe ori în favoarea mișcării și, de asemenea, a luării în calcul a suferințelor celor colonizați de Europa. Chiar dacă cei mai mulți membri fondatori ai CoBrA erau de acord cu noi – Jorn ne-a scris o scrisoare imediat după ce mișcarea a luat sfârșit, exprimându-și solidaritatea cu atitudinea noastră și înțelegerea față de motivele pentru care noi plecaserăm – părea că în 1950 încă nu venise momentul ca întrebarea să fie pusă clar. Stânjeneala pe care o provoca prezența mea – care ajungea să facă din mine, în ochii lor, un fel de „Om Invizibil" sau un simplu partener al unei artiste europene – era de înțeles, dat fiind că înaintea mea nu mai existase niciodată, din câte știam eu, vreun om negru care să facă parte din avangarda artelor vizuale din lumea occidentală. Bineînțeles, Wifredo Lam și-a expus lucrările alături de suprarealiști în Paris, dar el era un creol dintr-o țară independentă, Cuba. În ce mă privește pe mine, care veneam dintr-o colonie în care oamenii erau segregați prin lege, dar care continua să fie vitală din punct de vedere economic pentru Europa, statutul meu era neclar. Și

Scanned with CamScanner

probabil că însăși concepția noastră asupra umanității și artei nu doar contribuia la izolarea noastră față de unii din grup, dar ne și invalida în fața recunoașterii lumii oficiale a artei, mai ales mai târziu, în ochii și evaluarea anumitor critici și istorici ai artei. Unii critici au eliminat complet participarea mea la mișcare, oricât de modestă ar fi fost ea, desigur, pentru motivul că opera mea era suspectată de a nu fi suficient de europeană și, în cuvintele lui, „trăda originea [mea] africană".

Mă interesează să aflu ce fel de relație ai păstrat cu Africa în anii aceia.

E.M.: Pe vremea aceea mă întâlneam în mod regulat și cu prietenul meu Gerard Sekoto, care fugise din Africa de Sud la Paris după război. Discutam despre veștile din țară. Iar el mă ținea la curent, pentru că la acel moment avea legături mai bune decât mine cu alți artiști și intelectuali ai scenei pariziene sau englezești. De asemenea, m-am întâlnit de câteva ori cu Alioune Diop la biblioteca Présence Africaine. Și din anii '50 până la începutul anilor '60 am fost corespondent regulat, sau mai degrabă neregulat, al revistei *Le Musée vivant*, care în perioada aceea era singura publicație franceză cu adevărat interesată să dea din când în care cuvântul unor intelectuali și artiști africani. Am avut timp de mulți ani un dialog substanțial cu Madeleine Rousseau, redactorul-șef, care, trebuie spus, a abordat cu un curaj incredibil – dat fiind contextul colonial – confruntarea cu Celălalt. Ea a oferit posibilitatea de exprimare și o platformă de dialog unor oameni din așa-numita „Lume a Treia", într-o perioadă dificilă, până când presiunea politică a devenit prea intensă, pentru că începuse lupta pentru independență.

Poți să-mi vorbești despre oscilarea între figurativ și abstract din opera ta?

E.M.: E dificil de spus dacă în pictura mea forma centrală e figurativă sau abstractă. Dar asta nu mă deranjează. Ceea ce mă preocupă

Scanned with CamScanner

e dacă forma poate să aducă la viață și să transmită, cu cel mai puternic efect și cele mai discrete mijloace posibile, ființa care a existat în mine și care aspiră să se exprime în chestiuni imediate. Istoria noastră a produs, puțin câte puțin, această dihotomie dintre abstract și figurativ, care provoacă din ce în ce mai mult o atomizare groaznică a înseși esenței vieții. Această dihotomie sistematică a produs în arte, mai mult decât în oricare alt domeniu, o distrugere a înseși fundației identității umane, pentru că ambele aparțin naturii și împărtășesc aceeași esență a unei ființe ideale. Unii artiști din Europa au stat prea adesea sub dictatura filosofiei sau a ceea ce e desemnat cu acest nume – care, apropo, pe mine m-a nedumerit întotdeauna, pentru că acea zonă a cunoașterii a fost folosită o lungă vreme nu atât pentru a pune în practică vreo dragoste de înțelepciune, cum ar presupune numele ei, ci pentru o încercare de a integra concepția noastră despre om în structurile sociale oferite de istorie, în oricare moment dat. Mai mult, unii filosofi din Europa au avut ca țel mai mult sau mai puțin ascuns să se debaraseze complet de artă, pentru că aceasta ar fi aparținut, chipurile, unei forme anacronice de umanitate, sau să o înlocuiască cu vreun ersatz pur intelectual care să ajute la disciplinarea și controlarea libertății inspirate a poeziei, preocupare împărtășită de autoritățile politice – din câte îmi dau eu seama, asta a fost motivația principală din spatele înființării Academiei. Astfel, am pierdut capacitatea de a uni în viziunea noastră aspectul exterior cu semnificația interioară. Pentru că ochiul nostru a fost educat greșit, ca să spunem așa, de către superficialitatea academismului, care poate estima valoarea unei reprezentări a omului doar în funcție de conformarea ei la regulile pur estetice stabilite de el; de exemplu, cea care decretează că un cap uman trebuie să intre de opt ori (sau șapte; am uitat) în lungimea completă a trupului. Așa că atunci când ei văd o sculptură africană cu, de exemplu, un cap enorm și picioare scurte, o vor considera urâtă și o vor declara „fără valoare". Dar pentru artistul african, ceea ce

Scanned with CamScanner

dă frumusețe unui lucru nu e atât conformarea la anumite reguli (chiar dacă, în general, și el lucrează după anumite canoane), ci capacitatea lui de a evoca ființa interioară, prin forța aspectului exterior. În acest scop, el folosește toate mijloacele, atât figurative, cât și abstracte. Când am făcut *Madona Bantu*, în tinerețe, am lucrat după anumite canoane europene sau clasice, pe care unii adepți ai concepției „progresului" în artă le vor considera demodate. La *Madona* am urmat un anumit canon care se afla în contradicție cu cele mai noi modalități și forme cubiste sau abstracte (pe care, oricum, la acel moment abia dacă le cunoșteam), dar fără să mă opresc deloc din lupta mea împotriva unui stil care îmi era străin. Și sper că, dacă sunt suficient de norocos ca să fi fost înțeles și ascultat, privitorul poate simți – sub suprafața matriței clasice – bătaia unei inimi africane. Uneori spiritul interior izbucnește, mai întâi chiar în inovația din contextul african de a pune o femeie neagră să o reprezinte pe Fecioara Maria, apoi prin căldura pulsului care, chiar dacă temporar limitată de stricteța stilului, vorbește de sub piele sau suprafață și amenință să se elibereze.

În 1962 ai scris „Căci scopul artei africane nu e de a încânta ochiul sau simțurile, ci de a folosi arta ca mijloc, ca limbaj, pentru a exprima sentimente și idei în relație cu prezentul, viitorul și trecutul, pentru a descoperi noi concepte prin care să observe lumea pentru salvarea omului".

E.M.: Da, îmi amintesc când am scris aceste rânduri. De fapt, nu aș schimba niciun cuvânt acum. Cred că definiția aceasta e în continuare validă și se poate aplica modului în care eu personal văd vocația mea de artist, chiar și în lumea căreia încă îi aparțin, la acest început de secol XXI. După părerea mea, o anumită evoluție a artei din a doua jumătate a secolului XX a fost influențată de înțelegerile eronate din jurul lui Duchamp. Duchamp nu a pretins niciodată că expunerea unui produs manufacturat e, în sine, artă. Dar lumea, așa-numita „lume a artei", s-a comportat

Scanned with CamScanner

întotdeauna ca și cum el ar fi făcut asta. De fapt, după cum a insistat el însuși, readymade-ul lui cumpărat de la supermarket și pus pe un soclu e doar o provocare aruncată în fața Academiei și a canoanelor ei goale din punct de vedere spiritual. Însă înțelegerea eronată a devenit interpretarea acceptată a acestui artist, din cauză că ea se potrivea cu scopurile unui anumit nihilism consacrat, care, sub forma fastidioasă a estetismului obiectiv, a ajuns la rândul lui să constituie un fel de nou academism. De aici apariția la mulți creatori a unei noțiuni mai mult sau mai puțin autoimpuse a non-artei considerate drept artă, care avea avantajul de a elimina problema pusă într-o societate materialistă de puterea invizibilă și durabilă a măștii universale, fără nicio confruntare cu întrebarea: „Ce e arta?"

Eu cred că nu poți să răspunzi la această întrebare atâta timp cât ai ideea falsă că umanitatea poate fi pusă în diferite categorii. Acesta este motivul pentru care, de exemplu, eu nu puteam sub nicio formă să fiu considerat artist în Africa de Sud de la începutul anilor '30, unde comisarul pentru Afaceri Autohtone voia ca eu să fac ceea ce autoritățile coloniale numeau „artă autohtonă". Într-o anumită perioadă a existat, și în Europa, chiar și în rândul unor oameni aparent progresiști, ideea că există o artă pentru „sălbatici", care era bună doar pentru ei și care nu putea fi apreciată în mod serios de umanitatea modernă. Bertold Brecht a vorbit despre „copiii științei". Într-o zi, la sfârșitul anilor '50, m-am întâlnit cu un pictor modern bine cunoscut din așa-numitul grup „Hard Edge". Când m-a văzut, împreună cu Sonja Ferlov, el a spus, adresându-se amândurora: „Ah, deci voi sunteți cei cărora le place arta negrilor. Sunt prea plini de senzualitate, fac mereu sculpturi cu un sex mare, în timp ce noi, artiștii moderni din Europa, am lăsat în urmă aceste obsesii primitive. Iată, e numai geometrie, puritate a liniilor și claritate a intelectului." Când am încercat să-i spun că exista geometrie și în arta africană, el a scuturat din cap și a plecat. Pentru mine, arta poate

Scanned with CamScanner

fi găsită doar în ideea – pentru care ea e atât confirmare, cât și demonstrație – că Omul e Unul. De asta o expresivitate dintr-o cultură complet străină, să zicem Noua Guinee sau Mexicul aztecilor – și fără ca eu să știu ceva despre obiceiurile și riturile anume care i-au dat naștere – mă poate emoționa profund, uneori infinit mai mult decât una din propriul meu mediu și epocă. Și asta nu face din mine un primitiv, sub nicio formă. Numai că prima condiție de a intra în lumea exprimării spirituale pe care o numim artă este de a fi deschis față de Celălalt, chiar față de Celălalt-ul suprem, oricine ar fi el, știind că, așa cum a sintetizat atât de bine Arthur Rimbaud în celebra lui expresie, *„Je est un autre“ [„Eu sunt un altul“]*. Pentru mulți este încă șocant, chiar și în ziua de azi, că el, „Galul cu ochi albaștri“, cum își spunea el însuși, se vedea uneori, în timpul anilor lui de poezie, drept *„un nègre“*. Însă tocmai pe această conștiință el a întemeiat sensul oricărei modernități reale. Însă epoca noastră prezentă a înțeles complet greșit această idee, pentru că atunci când auzim mesajul lui Rimbaud: *„Il faut être absolument moderne“ [„Trebuie să fim absolut moderni“]*, ne gândim că e vorba de a conduce cele mai rapide mașini, înconjurați de toate accesoriile celei mai noi tehnologii, când ceea ce vrea el să spună e mult mai profund și mai radical subversiv față de toate acele lucruri pe care noi ne-am întemeiat societatea și concepțiile – chiar și cea de „modernitate“. Acesta este motivul pentru care faptul de a vedea creațiile din cele mai îndepărtate locuri ne poate ajuta să ne eliberăm de prejudecățile noastre și din țarcurile noastre formaliste sau etnice.

Îmi amintesc cât de fascinat era prietenul meu Gerard Sekoto, în tinerețea noastră, când îi arătam reproduceri ale picturilor lui Van Gogh și cât de emoționat a fost – până la a fi inspirat de asta în propria lui operă – când i-am spus povestea vieții acestui pictor olandez, în timp ce stăteam în mijlocul savanei, lângă un sat izolat dintr-o zonă tribală din nordul Trasvaal-ului.

Scanned with CamScanner

Ca și Asger Jorn, ai fost foarte interesat de arta populară din Groenlanda.

E.M.: Asger Jorn a participat, împreună cu alți suprarealiști, la reevaluarea și aprecierea entuziastă a artei africane străvechi. Atunci când a izbucnit al Doilea Război Mondial, el nu a mai putut călători și a rămas în Danemarca, unde nu putea vedea prea multe opere din Africa și Oceania. Așa că i-a venit ideea că și în nord exista o artă originală, primitivă, precreștină, care până atunci fusese neglijată sau interpretată eronat: cea a vikingilor și, de asemenea, în Groenlanda, cea a poporului eschimos, care trăise atât de mult timp în afara influențelor istoriei moderne. Împreună cu Asger, toți membrii CoBrA au fost impresionați de puterea, simplitatea și îndrăzneala acestei expresivități. Sonja Ferlov a fost fascinată și ea de relatările marelui explorator polar Knud Rasmussem, care trăise mult timp printre eschimoși și care descrisese detaliat cultura și obiceiurile lor. Eu am fost influențat de arta eschimoșilor, mai ales de economia ei de mijloace și de capacitatea ei de a trata doar esențialul, într-un mediu natural aspru și dificil.

Îți vine în minte vreun proiect nerealizat, un proiect la care ai visat, dar pe care nu l-ai putut împlini?

E.M.: Da, dar nu mă gândesc la unul artistic. Pentru mine, ceea ce nu este încă realizat e o acceptare și înțelegere comună între albi și negri (ca cea mai contrastantă opoziție în termeni de culoare, dar și între alte rase, de asemenea). Dialogul încă nu a început. Asta îmi amintește de un pasaj din una dintre cărțile scriitoarei daneze Karen Blixen, unde ea spune că deși ciocnirea sau întâlnirea dintre negri și albi s-a întâmplat din punct de vedere istoric, în realitate ea încă nu a avut loc.

Scanned with CamScanner

Felix Gonzalez-Torres

Hans Ulrich Obrist

stArt

Scanned with CamScanner

L-am cunoscut prima oară pe Felix Gonzalez-Torres la începutul anilor '90, când eu eram în New York și l-am invitat la Paris pentru o expoziție la Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, unde lucram în acel moment. Mergeam mereu la cafeneaua noastră favorită, La Carette, din Piața Trocadéro, și luam produsele de patiserie care lui îi plăceau foarte mult, apoi ne întorceam pe jos la muzeu. A organizat o expoziție cu panourile lui publicitare, ca parte a seriei noastre Migrateurs, apoi într-o zi a decis să cumpere niște flori și vaze, ca să schimbe puțin biroul. Și asta făcea parte din expoziția lui, o latură secretă a expoziției pe care doar angajații muzeului o puteau vedea. S-a gândit că florile ar schimba atmosfera clădirii și ar recrea-o pentru cei care petreceau atât de multe ore înăuntrul ei. Un an mai târziu ne-am întâlnit din nou în Viena și acolo a avut loc acest interviu, în primăvara lui 1994. Eram într-un studiou de televiziune, unde fuseserăm invitați de Museum in Progress, astfel că acesta e unul din foarte puținele interviuri făcute de mine care a fost filmat profesionist, și nu cu mica și fragila mea cameră.

Scanned with CamScanner

Cum să distrugi aura operei de artă

HANS ULRICH OBRIST:

Poți să-mi vorbești despre „Fără titlu" (Pașaport nr. 1) *din 1991, este această lucrare oarecum emblematică pentru opera ta?*

FELIX GONZALEZ-TORRES:

Acel „Pașaport articolul nr. 1" – care este un teanc alb de 60 pe 60 centimetri, înalt de 15 centimetri, cu foi albe de hârtie pe care publicul le poate lua – funcționează asemenea celei mai mari părți a operei mele[1]. Eu am nevoie de un privitor. Am nevoie de un public pentru ca acea lucrare să existe. În lipsa unui privitor, în lipsa unui public, această lucrare nu are nicio semnificație, e doar o sculptură plictisitoare și nenorocită care stă pe podea, iar lucrarea asta vrea să fie altceva. Această lucrare vrea să fie o interacțiune cu publicul sau o colaborare mai amplă. De fapt, „Pașaportul" se referă la modul în care suntem noi definiți în cultura noastră, la modul în care simțul sinelui nostru se construiește prin multe canale diferite. Unul dintre aceste canale este acel mic obiect numit „pașaport", care ne identifică după un anumit sex, provenienta dintr-o anumită țară și, de asemenea, un loc și o dată a nașterii. Pe deasupra, el mai are și numere; asta suntem noi, acel număr e unic, nimeni altcineva din America nu are acel număr în afară de mine. Iar asta este, din nou, o altă definiție pentru cine suntem noi, într-un mod foarte abstract. Unul dintre lucrurile care m-au enervat ca naiba în ultimii câțiva ani este toată această discuție despre „arta corporală", care e aproape ca un sistem judiciar. Ca să se poată gândi la un trup, ca să poată discuta despre un trup, acești oameni trebuie să vadă un trup. Ca și cum te-ai duce la o

1 „Fără titlu" (Pașaport), 1991 Hârtie, stoc infinit 10 cm la înălțimea ideală x 60 x 60 cm (dimensiunile originale ale hârtiei).

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

galerie și ai vedea cinci trupuri atârnate peste tot; oamenii spun „Ah, e vorba de trup". Eu spun „Păi, bineînțeles, dar de fapt nu e vorba de trup, e vorba de ceară sau e vorba de ipsos", pentru că, la acest moment al istoriei, la acest moment al culturii noastre, trupul e definit nu doar prin carne, ci și prin lege, prin legiferări și, mai presus de orice, prin limbaj. Prin urmare, atunci când simțim durere în trup, când simțim descompunere în trup, când simțim plăcere în trup... toate aceste chestiuni sunt foarte legate de lege sau de ordinea simbolică – în cazul acesta, de ordinea falocentrică. Bineînțeles, noi respingem sau acceptăm acea ordine, uneori acceptăm anumite părți și alteori respingem anumite părți. Dar asta funcționează doar apropo de definiția care se întemeiază pe limbaj. Așa că eu cred că, atunci când vezi un pașaport, ceea ce vezi de fapt e un trup, pentru că e vorba de o definiție a trupului; un trup care poate călători dintr-un loc în altul. Ceea ce se bazează doar pe faptul că există un pașaport care ne definește, care uneori poate fi folositor sau nociv.

Articularea între chestiunile private și cele publice constituie, de fapt, firul roșu al operei tale. Aici mă gândesc, de exemplu, și la proiectul tău pentru MoMA [„Proiecte 34: Felix Gonzalez-Torres", Museum of Modern Art, New York, 1992], care consta inițial din panouri publicitare cu un pat nefăcut expuse în douăzeci și patru de locuri din jurul New York-ului („Fără titlul", *1991, dar și din instalația unui pat nefăcut din interiorul muzeului).*

F.G.-T.: Panourile publicitare pentru MoMA au venit dintr-un impuls personal foarte specific. Trebuia să-mi văd patul, dar mai întâi aveam nevoie de distanță. Hai să spunem așa: aveam nevoie de distanță față de patul meu, iar acel pat a devenit o zonă care nu era doar locul în care eu dorm, ci și locul durerii nocturne. Ăsta a fost impulsul personal. Apoi mai există și chestiunile formale care influențează modul în care lucrăm, nu-i așa? MoMA mi-a cerut să fac această expoziție, iar eu sunt un om care încearcă să fie onest în privința modului în care simte... cel puțin încerc.

Scanned with CamScanner

Așa că, atunci când m-am dus la MoMA, când m-am dus să văd sala – e o sală atât de minunată – am spus: „De ce s-o distrugem cu arta? Locul acesta nu are nevoie de nicio artă, e un spațiu foarte frumos, hai să facem ceva afară". Și, pe lângă asta, au deja acolo atât de multă artă! Așa că am spus „De ce să nu facem ceva care să includă toate posibilitățile și care nu e doar o idee foarte prestabilită de a face un proiect în care doar îți expui marfa, ca într-un magazin?" Așa că ideea inițială a fost să nu mai expunem nimic în interiorul muzeului, să nu punem niciun panou publicitar înăuntru, ci doar să dăm o broșură care spunea oamenilor unde să se ducă să vadă aceste lucruri pe stradă. Dar bineînțeles că cei de la muzeu aveau unele probleme cu asta. E ca și cum ei ar avea nevoie să vadă valoarea financiară. Așa că am pus acolo o lucrare și acum sunt bucuros că am făcut asta, apoi am expus, cum spuneai, douăzeci și patru de panouri publicitare cu aceeași imagine, în douăzeci și patru de locuri din oraș.

Ce avea deosebit acest pat nefăcut din interiorul muzeului?

F.G.-T.: Era un pat nefăcut în care doi oameni dormiseră și își lăsaseră amprenta pe el, pe perne. La momentul acesta trebuie să ne punem întrebarea dacă există ceva – dacă există cu adevărat vreo separație dintre public și privat. Ultimele evoluții din America – iar eu pot vorbi doar despre America, pentru că acolo trăiesc, acolo exist – au dovedit că nu există ceva de felul unui spațiu privat sau spațiu public, mai ales pentru anumite segmente ale populației, care iubesc oameni de același sex. Mă refer, înțelegi, la anul 1986, la cazul *Bowers* vs. *Hardwick*, în care Curtea Supremă a votat că persoanele homosexuale nu au dreptul la intimitate. Au votat că statul poate să intre efectiv în dormitoarele lor, să legifereze și să sancționeze modul în care ei își exprimă iubirea unul față de altul. Cunoști propoziția „Unii oameni sunt mai egali decât alții" – dar asta e altă poveste. Cred că, la acest moment al istoriei, ceea ce discutăm de fapt e proprietatea privată (și poate nici măcar asta) și nu spațiul privat,

Scanned with CamScanner

pentru că cele mai intime dorințe, fantezii și povești ale noastre se intersectează cu zone legiferate și controlate de lege. Și, din nou, atunci când vorbim despre spații publice, eu mă întreb întotdeauna cât de publice sunt ele de fapt, dacă Philip Morris și Marlboro pot să plătească pentru ele. În 1981, când am început să fac aceste teancuri, am făcut-o pentru că – ar putea părea amuzant – la acel moment în New York toată lumea se lupta pentru spațiu pe perete, adică spațiul pe perete era luat deja. Când urma să participi la o expoziție de grup trebuia să te încaieri cu alții pentru cinci centimetri de perete. Așa că eu am zis „Dă-i dracu' de pereți, o să fac ceva pe podea." Nimeni nu făcea sculpturi, acum toată lumea face „chestii de dat". Dar ăsta e doar un aspect, cealaltă chestie e că eu am fost întotdeauna foarte interesat de scrierile lui Walter Benjamin, mai ales în perioada în care tocmai terminasem Programul Independent de Studiu al Muzeului Whitney. Acolo am citit Benjamin pentru prima oară – undeva între 1981 și 1983. Am fost foarte influențat de scrierile lui și de relevanța lor pentru epoca și cultura noastră, așa că voiam să fac o lucrare care să ia în considerare unele dintre ideile lui. Ce e important e că opera nu există de fapt; lucrările sunt distruse pentru că nu există niciodată un original.

Un alt mod de a spune asta e că opera e nelimitată.

F.G.-T.: E o chestiune nelimitată.

Ideea că problema reală nu e începutul sau sfârșitul unui lucru, ci mai degrabă felul de a fi „de interval" al existenței sale e întărită de această chestiune a nelimitării, cred. E ceva tulburător, pentru că opera însăși e complet instabilă, în modurile ei de producere și „de-producere".

F.G.-T.: Opera e întotdeauna extrem de instabilă. Dar asta e ceva care pe mine mă bucură foarte mult. Mă bucură acel pericol, acea instabilitate, acel caracter de interval. Dacă vrei să aduci asta la un nivel personal, cred că opera e destul de similară cu acea

Scanned with CamScanner

situație din viața reală cu care eu mă confrunt zilnic, ca bărbat homosexual: un mod de a fi în care cultura și limbajul mă obligă să duc permanent o viață de „interval". Astfel că lucrarea era o încercare – mai ales în perioada aceea, în 1987-1989, când încă eram pe culmea boomului anilor '80... poate că vrei să-i spui „piață de artă", nu-i așa? – de a aborda faptul că acest teanc pus pe podea nu era un original – nu puteai nicicum să ai un original – că puteai să expui această lucrare în trei locuri, în același timp, și ea să fie totuși aceeași lucrare. Și era aproape ca o amenințare, nu doar o amenințare, ci o reinterpretare a acelei piețe de artă și a marketingului unei lucrări originale, ceea ce în realitate nu este niciodată. Și, în același timp, lucrarea e aproape ca o metaforă, pentru că nu poți distruge ceva care nu există. Același lucru e valabil și pentru panoul publicitar; el dispare pur și simplu, dar va reveni sub un alt aspect, într-un context cultural și istoric diferit.

În Veneția a existat un proces similar pentru „Aperto '93": teancul era foarte mic, așa că foarte rapid el nu a mai fost vizibil, dar putea să reapară în oricare alt loc. Tu ai spus că era tot o metaforă a relațiilor umane.

F.G.-T.: Nu era vorba doar de o tratare a ideilor lui Walter Benjamin din „Opera de artă în epoca reproducerii mecanice" [1936] și de o încercare de a distruge aura operei de artă, ci și, la un nivel mai personal, de a învăța să treci mai departe. Atunci când am făcut pentru prima oară expoziția, împreună cu Andrea Rosen, totul constând doar din teancuri, întreaga expoziție putea să dispară dacă intrau înăuntru foarte mulți oameni, pentru că totul putea fi luat gratuit. Ca să-l citez pe Sigmund Freud: „Ne exersăm cele mai rele frici ca să le atenuăm", nu-i așa? Așa că la acel moment îl pierdeam pe Ross și voiam să pierd totul, ca să îmi exersez acea frică, să mă confrunt pur și simplu cu acea frică și poate să învăț ceva din asta. Așa că voiam să pierd chiar și opera, chestia asta care e foarte importantă în viața mea. Voiam, de

Scanned with CamScanner

asemenea, și să învăț să trec mai departe. Prima lucrare pe care am făcut-o, acele diapozitive, au de-a face cu America. Au de-a face cu libertatea în America, cu dorința de libertate în America și, din nou, e foarte important să amintesc că acele lucrări erau și foarte democratice, pentru că oricine le are, oricine le instalează decide în legătură cu instalarea lucrării: cum urmează să arate lucrarea, cum urmează să fie instalată. Toate sunt exact la fel, dar în același timp sunt diferite, în sensul că sunt întotdeauna instalate în mod diferit. Prin urmare, toate au titluri diferite. Și nu e foarte important cum le-am instalat eu prima dată. Uneori nici măcar nu le instalez eu prima dată. După asta, oricine le obține, un colecționar, un muzeu, un manipulant de artă sau instalator de artă de la o galerie, el va decide cum e instalată această lucrare. Eu nu am niciun cuvânt de spus; odată ce îmi pierd domeniul, lucrarea e pe cont propriu și e instalată în orice mod dorește acea persoană; poate fi atârnată sau așezată, indiferent.

Deci ea e foarte diferită de majoritatea artei conceptuale sau minimale, unde există certificate utilizate ca instrumente de control.

F.G.-T.: Da, eu nu am acea fobie a celor cinci centimetri. Știi: „Dacă o lucrare e cu cinci centimetri mai la stânga, trebuie să o distrugi!“ Nu, asta e doar o modă din anii '60; erau foarte constipați atunci. Eu am spus întotdeauna „Dragul meu, fă o plecăciune și relaxează-te, nu contează, cinci centimetri, opt centimetri.“ Dar e amuzant, pentru că, atunci când trimit chestiile astea la muzee, manipulanților și istoricilor de artă le e greu să decidă ce să facă cu ele. Ne trimit întruna faxuri în care spun „Ce să facem cu chestia asta?“ și noi le răspundem „Orice vreți voi!“, iar lor nu le vine să creadă. Ne spun „Nu poate fi adevărat!“

Preferă să refuze libertatea pe care tu le-o oferi?

F.G.-T.: Exact – ei vor instrucțiunile conceptuale tradiționale care spun „doisprezece centimetri la stânga, cincisprezece centimetri

Scanned with CamScanner

la dreapta și apoi șapte metri înălțime", iar eu spun „Nu, faceți orice vreți voi. Sunteți responsabili pentru lucrare. Sunteți responsabili pentru construirea ei." La fel, eu îi spun privitorului „Ești responsabil pentru semnificația finală a acestei bucăți de hârtie care face parte din teanc." Iar asta e problematic la multe niveluri, pentru că ce e lucrarea? E simpla foaie de hârtie sau e teancul? Ei bine, poate fi și una, și alta, iar eu nu definesc niciodată ce anume. Îmi place acel „caracter de interval" care, să sperăm, face opera dificil de definit.

Dar „Fără titlu" (Portret) din 1991, lucrarea ta video fără imagini, ci doar cu o subtitrare care oferă informații despre imaginile pe care privitorii pot doar să le inventeze? De ce le-ai numit „portrete"?

F.G.-T.: I-am întrebat pe oameni dacă voiau să facă un portret al cuiva. Le-am cerut să-mi dea o listă cu evenimente personale și evenimente publice care le influențaseră viața, apoi le-am citit, am adăugat unele noi și am revenit ca să le cer mai multe informații. Toată chestia se bazează pe ideea unei fotografii. În cultura noastră, interpretăm fotografia în două moduri: ce denotă ea și ce conotează ea. Denotația e acel tip de lucru pe care nu prea poți să-l contești, de exemplu dacă e o fotografie alb-negru, dacă e o fotografie a unui bărbat sau a unei femei, dacă bărbatul sau femeia are păr lung, păr scurt, păr blond, păr castaniu, păr negru, păr cârlionțat, ochi mari, ochi mici, mă rog; asta e ceea ce e denotat. Persoana poartă cămașă sau haină, sau nu poartă nimic; asta e denotat. Dar conotația e celălalt mod de a interpreta fotografiile, care pentru mine e și cel mai interesant, pentru că are de-a face cu textul pe care îl avem noi în cap: „E o persoană cu păr lung, are ea o tunsoare de anii '60 sau o tunsoare Vidal Sassoon de anii '70? Este acela un tricou oarecare, un tricou Dolce&Gabbana sau un tricou Pierre Cardin? Este acea clădire din fundal de Adolf Loos sau de Corbusier?" Asta este conotația! Pentru a interpreta fotografia, noi trebuie să facem o tranzacție lingvistică. Singurul mod în care putem interpreta

Scanned with CamScanner

fotografia e prin intermediul limbajului. Așa că am decis să o iau în sens invers, să mă debarasez de imagine și să folosesc doar limbajul. Pentru a interpreta o fotografie, această persoană care își face portretul îmi dă o dată, să zicem, de exemplu, „Silverhouse 1964", și niciunul dintre noi nu are habar ce înseamnă „Silverhouse", dar acea persoană știe foarte exact, înțelegi, ca subiect, ce semnificație a avut „Silverhouse" în viața lui sau ei. E la fel și atunci când ne uităm la o fotografie. De fapt, după cum spune Barthes, fotografia nu are un index, ea nu ne spune prea multe, e doar o fotografie a unei femei, dar unde era această femeie? Era în Viena, Berlin, Havana? Vreau să spun, unde era această femeie, unde a fost făcută fotografia? Aceste fotografii ne pot spune foarte puține lucruri. Într-un fel, portretul pentru Austrian Airlines [*„Fără titlu"* (*Portret al Austrian Airlines*), 1993, expusă prin producția muzeului în desfășurare, Viena, 1993] era legat de aceeași lucrare pe care o făcusem în ultimii cinci ani cu portretele. Aceste portrete sunt pictate direct pe peretele unei încăperi, foarte sus, ca o friză, o friză grecească, de jur împrejurul încăperii.

Din nou, asta îndeamnă la călătorii, cel puțin călătorii imaginare.

F.G.-T.: În cazul portretului Austrian Airlines am vrut să le ofer oamenilor ceva foarte frumos și ceva care să le dea posibilitatea de a călători mental în toate aceste locuri și de a-și imagina cum e când vezi Amman, cum e când vezi Minsk, cum e când vezi Moscova, cum e când vezi Londra, cum e când vezi New York. Unii dintre ei au fost acolo sau au văzut fotografii cu acele locuri, sau poate că au vrut să meargă în acele locuri, sau poate că nu au vrut să meargă acolo deloc. Dar cel puțin aceste locuri există și, să sperăm, când ei citesc aceste texte despre aceste locuri, în mintea lor se declanșează ceva. Pentru mine, ideal e ca ceva să aibă loc, să existe o acțiune, să existe o mișcare, să existe o călătorie mentală, lucrarea să devină un fel de element catalizator pentru ca ceva să se întâmple, ceva să devină posibil.

Scanned with CamScanner

Gândește-te la firul luminos de la Jennifer Flay, care îi dădea privitorului posibilitatea de a se duce să danseze, și publicul a început să danseze. Pentru mine asta a fost o perspectivă complet nouă, pentru că, după cum știi, așteptam două cupluri care ar fi trebuit să vină și să facă asta, și apoi, dintr-odată, privitorul, publicul a început să danseze.

Și ceea ce e cu adevărat frumos e că funcționează în continuare, a depășit orice durată a oricărui performance.

F.G.-T.: A continuat să funcționeze! A fost o surpriză foarte plăcută pentru mine. Dar, din nou, eu iubesc privitorul, am nevoie de el pentru ca opera să existe, să se întâmple, pentru semnificația finală a lucrării. Pentru că altfel, cum am spus înainte, e doar o porcărie minimalistă plictisitoare așezată pe podea, și opera mea nu asta vrea să fie. Asta e o problemă când solicit fonduri, pentru că ei au niște diapozitive cu chestiile astea așezate pe podea și – mai ales când din comisie fac parte sculptori – se uită la chestia asta și spun „Ah", adică, înțelegi, „Sculpturi!" Dar de fapt nu despre asta este vorba. E aproape ca un pretext pentru a descoperi cu adevărat rolul meu ca artist, pentru că eu mă văd aproape ca pe un regizor de teatru care pune în scenă o reprezentație spontană. Chiar și în cazul unui teanc, când privitorul ia hârtia din teanc sau ia broșura din teanc, sau când privitorul ia bomboana, o mănâncă și defechează – știi, acea bomboană aflată la sfârșit, pentru că asta e lucrarea finală atunci când bomboana sau dulcele e mâncat și apoi eliminat din trup ca excrement – asta e din nou o colaborare supremă, pentru că, de fapt, eu ofer trupului său energie cu care să funcționeze.

Și asta reflectă și ceea ce mi-ai spus acum câteva zile, că te vedeai ca pe un fel de infiltrat, un fel de spion?

F.G.-T.: „Vreau să fiu spion" înseamnă că eu vreau să fiu cel care arată altfel pentru a se putea infiltra, pentru a funcționa ca virus. Virusul e cel mai mare dușman al nostru, dar ar trebui să fie și

Scanned with CamScanner

modelul nostru, în sensul de a nu mai fi în opoziție, de a nu fi foarte ușor de definit, astfel încât să ne putem lega de instituțiile care vor exista întotdeauna. Și, cum a spus Althusser, aceste instituții, sau aceste instituții *ideologice*, se reproduc permanent. Dacă suntem legați de ele ca un virus, ne vom reproduce și noi alături de ele. După cum știm, aceste aparate ideologice nu dispar niciodată, ele vor exista întotdeauna, iar când noi credem că le-am pus la pământ, ele se reproduc în altă parte. Cred că e un aspect fascinant al faptului de a fi infiltrat sau de a funcționa ca virus – de a fi legat de aceste instituții.

Deci, revenind la începutul acestui interviu, la proiectul de la MoMA *cu panourile publicitare din oraș și la patul nefăcut expus în muzeu: de asta e important să întreprinzi o încălcare permanentă a granițelor dintre „înăuntru" și „afară", dintre „public" și „privat".*

F.G.-T.: Da, absolut. Și mai există și conținutul acelei lucrări. Vreau să spun, nu e vorba doar de două paturi goale. E vorba de modul în care unii oameni interpretează asta pe stradă. Era vorba de pustiire, de lipsa de adăpost, era vorba, înțelegi, de iubire, bărbat și femeie, bărbat și bărbat, femeie și femeie, indiferent; era vorba de anunțarea unui film care urma să apară; era vorba de reclamă la vânzări cu reducere de la Bloomingdale. Putea fi vorba de orice. Și exact ăsta e modul în care voiam eu să funcționeze, pentru că și alte interpretări puteau fi oricând corecte. Dar interpretarea pe care voiam eu să o dau lucrării e foarte subtilă, nu e vorba de confruntare, e vorba de a fi acceptat. Apoi, odată ce ai acceptat în viața ta aceste lucruri, atunci eu îți spun: „Dar eu aș vrea doar să știi că e vorba de asta", și atunci e deja prea târziu, deja a ajuns în cameră.

Scanned with CamScanner

Frank Gehry

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

Philip Johnson, arhitectul și curatorul, care avea nouăzeci și nouă de ani când l-am cunoscut, a fost cel care m-a încurajat inițial să mă întâlnesc cu Gehry. El compara desenele acestuia cu cele ale lui Hermann Finsterlin, arhitectul german vizionar, pe care eu l-am studiat în copilăria mea din Elveția. În această conversație m-a interesat să aflu despre prima perioadă a lui Gehry, din Los Angeles, în anii '50, și despre faptul că scena artistică de acolo fusese la fel de importantă pentru el ca și contextul arhitectural. Am ajuns să-l cunosc personal pe Frank Gehry atunci când Julia Peyton-Jones și cu mine l-am invitat să proiecteze Pavilionul Serpentine, iar după aceea am avut multe discuții.

Deși multe dintre interviurile noastre au avut loc în atelierul lui, pentru interviul din 2009 de mai jos m-am întâlnit cu el la Paris. Eram curios să discutăm despre sursa inspirației sale. Ceea ce captează interesul lui Gehry e interacțiunea dintre discipline. A discutat întotdeauna foarte mult cu muzicieni, artiști și scriitori, ceea ce înseamnă că aparține unor numeroase contexte.

După cum mi-a spus Gehry, „Artele se inspiră unele pe altele, ele au fost tipul meu de sistem timpuriu de sprijin în timp ce făceam primele mele lucrări".

Astăzi este cunoscut cel mai bine pentru clădirile lui de muzee și galerii, cum ar fi Guggenheim din Bilbao, despre care vorbim aici.

Scanned with CamScanner

HANS ULRICH OBRIST:

Am putea începe prin a vorbi despre experienţa muzeelor din copilăria ta şi despre începuturile tale în arhitectură?

FRANK GEHRY:

Ei bine, aveam opt ani atunci când mama m-a dus la galeria de artă. Acum se numeşte Art Gallery of Ontario. Pe atunci era Toronto Museum of Art. Am văzut un peisaj marin în acuarelă de John Marin, asta fiind prima mea experienţă a muzeului şi a artei. Şi nu am uitat-o niciodată. Am vizitat muzee şi m-am uitat la artă întreaga mea viaţă. Era foarte normal să faci aşa ceva. În sistemul şcolar, orele de artă erau foarte firave. În America ele încă sunt astfel. E un gol teribil. Motivul pentru care m-am apucat de arhitectură a fost acela că studiam arta la USC [University of Southern California] şi am făcut un curs de ceramică. Într-o zi o să arăt lumii lucrările acelea de ceramică – erau extrem de amuzante!

Hans Ulrich Obrist

Încă le mai ai?

F.G.: Le am. Sunt atât de amuzante! [*Râde*] Făceam mici statuete, înţelegi... În orice caz, profesorul le-a văzut şi a spus „Las-o baltă!" M-a dus acasă la el, care era proiectată de Raphael Soriano, la acel moment un arhitect celebru din sudul Californiei care făcea structuri de oţel. Ţinea prelegeri despre Bach şi simplitate, ne punea Concertele Brandenburgice şi alte lucruri de felul ăsta. Şi era anti-Frank Lloyd Wright, anti-baroc, anti toate chestiile ăstea. Pe şantier era înălţat oţelul şi am văzut un bărbat: avea o beretă neagră, cămaşă neagră, haină neagră, ca şi mine, numai că eu nu aveam beretă. Şi bărbatul spunea „Nu, nu, nu, puneţi-l acolo..." Probabil că ceva din asta m-a incitat la acel moment, iar când ne-am întors la şcoală profesorul meu mi-a spus că el credea că ar trebui să fac un curs de arhitectură.

Scanned with CamScanner

În ce an era asta?

F.G.: Dumnezeule mare! 1949? Aveam 20 de ani.

Ultima dată când am discutat în Londra mi-ai spus, de asemenea, că încă înainte de asta a existat un moment de revelație în 1946, când Alvar Aalto a venit în Canada și a ținut o prelegere.

F.G.: Ei bine, mi-am amintit de asta după aceea. După ce am ajuns arhitect am început să mă uit la ce făceau oamenii și am devenit interesat de opera lui Alvar Aalto pentru că era confortabilă, părea accesibilă „omenește vorbind" și era totuși dură. Nu era drăguță, nu era decorativă. Și poate că mă simțeam legat de ea și pentru că mi-am petrecut cel puțin cinci sau șase ani din viață în nordul provinciei Ontario, într-o climă similară celei finlandeze. Așa că aveam experiența asta. În noiembrie 1946 m-am dus la o prelegere de la Universitatea din Toronto. Aveam cincisprezece sau șaisprezece ani. Obișnuiam să mă duc la seria de prelegeri de unul singur, pentru că niciunul dintre prietenii mei nu era interesat de asta. Și a apărut acest domn cu un scaun de plaj pliat, care ne-a vorbit despre niște clădiri extraordinare. La momentul acela nu eram interesat de arhitectură. Dar după ce am devenit arhitect mi-am amintit prelegerea aceasta. Când am fost în Finlanda, în 1972, am vizitat biroul lui Aalto și am întrebat dacă aveau o evidență a prelegerilor lui. Și i-am întrebat dacă în 1946 fusese la Universitatea din Toronto, iar ei au descoperit că da, fusese, chiar în ziua aceea.

Când am intrat la facultatea de arhitectură, unii profesori tocmai se întorseseră din Japonia – fuseseră în Japonia ca soldați. Văzuseră Altarul Ise, Templul Todaiji și multe altele. După război, la începutul anilor '50, în sudul Californiei se construiau kilometri de case tip. Orașul se dezvolta pe orizontală. Suburbiile erau nesfârșite. Și totul se făcea foarte rapid, cu scânduri, lemn, bolțuri și ipsos. Mergeai cu mașina și vedeai kilometri de clădiri de lemn neterminate aflate în construcție. Și estetica japoneză avea o legătură cu asta. Era ușor să-ți

Scanned with CamScanner

imaginezi construirea de case de lemn în stil japonez în interiorul acestui limbaj. Asta a devenit prima mea pasiune. Am ajuns să cunosc arhitectura clasică japoneză. Puteam să-ți spun fiecare detaliu, chiar dacă încă nu fusesem acolo. Și mă interesau picturile, gravurile în lemn și Hokusai, Hiroshige. Muzica – *gagaku* – muzica de la curtea imperială. Cântam chiar într-o orchestră *gagaku*. [*Râde*] Oamenii credeau că mă transform în japonez! Era amuzant. Se distrau pe seama mea. Dar la facultate nu avusesem prea mare contact cu modernismul european. Corbusier părea ceva de genul: idei mari, dominatoare, mecanizate, inaccesibile. Gropius părea industrial. Breuer părea rece, în comparație cu chestiile japoneze de lemn. Iar Aalto este singurul...

Aalto a fost singurul tău erou occidental?

F.G.: Da. Și încă mai e, probabil. Pentru că nu e polemic. E foarte realist și, totuși, e o artă minunată. Are o modestie care îmi place.

Deci iată-te în LA, în anii '50, dar asta era înainte ca orașul să devină o capitală a artei. Am vorbit mult cu Walter Hopps, cât încă mai era în viață, și el mi-a povestit despre acel moment formator în care a lansat Galeria Ferus, dar bineînțeles înainte ca LA să aibă foarte multe muzee. Muzeul Pasadena era foarte activ, dar încă nu exista MoCA [Muzeul de Artă Contemporană], nu exista încă acest peisaj muzeal. Cum era, așadar, scena de artă contemporană din LA? Când ai început să intri în legătură cu ea? A fost important contextul Walter Hopps-Pasadena?

F.G.: Da, l-am cunoscut pe Walter. Eu lucram în biroul lui Victor Gruen din LA, care proiecta niște centre comerciale. Scena artistică din LA avea loc luni seara, pe bulevardul La Cienega. Ne duceam acolo în fiecare luni seara și încet, de-a lungul timpului, i-am cunoscut pe artiști. La început erau Judy Chicago, Lloyd Hamrod și nume pe care poate că nici nu le cunoști: Phil Heffernan... Ron Davis făcea și el parte din asta – dar eu cunoșteam doar arta lor. Nu îi cunoșteam pe ei. M-am întâlnit cu Judy și alți câțiva.

Scanned with CamScanner

Iar în 1964 eu construiam prima mea clădire. Am plecat de la Gruen în 1960 și am venit în Franța pentru un an. Iar când am venit aici am văzut lumina! [*Râde*] Mi-am dat seama că profesorii mei făcuseră ca marile lucrări și catedralele, arta și arhitectura romanică să pară neînsemnate.

Poți să-mi spui mai multe despre această idee de decorațiune „dură"?

F.G.: Eu am crescut ca modernist – la facultatea mea de la sfârșitul anilor '40 și începutul anilor '50 curentul era împotriva artelor frumoase. Așa că decorațiunea era, așa cum a spus Adolph Loos, un păcat. Când am văzut Catedrala Autun am avut o revelație. Sculptorul Giselbertus a făcut siluetele de pe timpan, care nu sunt decorative, sunt foarte dure – fac parte din arhitectură. Încă de la început am căutat aceste legături și cred că încă și azi, în Paris, la muzeul la care lucrăm acum, sunt foarte interesat să aduc arta în afara clădirii și să o fac parte din ea. Sculpturile acelea – asemenea tipului cu măgarii – sunt foarte simple, foarte minimale. Ele cresc cumva direct din clădire. Inițial, decorațiunea era pictată și se afla în interiorul bisericilor romanice, dar aceasta era afară, așa că era mai asemănătoare pietrei. Bănuiesc că există întotdeauna statui, cum ar fi la Chartres, dar statuile de pe catedralele gotice par foarte delicate și sunt mai decorative, în timp ce sculptura romanică are o anumită integritate; probabil faptul că era atât de minimală era împotriva epocii în care a fost făcută. Probabil că nu asta era norma. E foarte puternică și foarte sculpturală, iar Giselbertus a permis pietrei să-și păstreze felul de a fi; nu a încercat să o ascundă și să o înfrumusețeze.

Înainte să vii în Franța ai lucrat pentru arhitectul comercial Gruen, astfel că era un mare contrast între acel tip de arhitectură comercială și cercetările tale din Franța. Cum ți-a influențat asta munca?

F.G.: Păi, eu lucram pentru arhitectura comercială pentru că, la acel moment, pregătirea pe care o primeai ca arhitect era că

Scanned with CamScanner

arhitectura e în serviciul afacerilor. Și trebuie să fii atent la bugete, planificări și lucrul cu clienții. Asta e ceea ce pune în mișcare arhitectura comercială, așa că nu prea ai șanse să faci ceva artistic, dacă vrei să-i spui așa. În acea perioadă mă uitam la artă. Educația mea artistică sporea rapid. Era împotriva a tot ceea ce făceam eu. Ceea ce mă determina să continui să fac chestia comercială era interesul meu față de construirea orașelor. Era un simț al responsabilității sociale – că, pentru a fi relevante, clădirile trebuiau să aibă un fel de relație socială cu comunitatea, cu lumea. Construiești un oraș. Construiești clădiri în care oamenii locuiesc. A face ca cele două – arta și ideea socială – să se contopească a fost întotdeauna un lucru dificil. Și, de fapt, chiar și în ziua de azi, dacă citești publicațiile de arhitectură de după ce economia a căzut, cei mai mulți oameni sunt dispuși să arunce arhitectura de tip Bilbao [Muzeul Guggenheim] la gunoi, deși costul de construcție efectiv a fost foarte modest – 80 de milioane de euro pentru 32 000 de metri pătrați (extrem de ieftin). Atitudinea e „Las-o baltă! Nu mai facem așa ceva". Există un fel de întoarcere în masă la această austeritate ca valoare, chiar și cu riscul de a pierde inima și sufletul unei comunități.

Deci ai impresia că asta s-a întâmplat după ce am vorbit noi ultima oară – în ultimele câteva luni?

F.G.: Da. E interesant, dacă citești acum majoritatea presei, până și criticii cu adevărat buni spun asta. Dar eu sunt suficient de bătrân ca s-o mai fi trăit o dată. E doar o perioadă. O s-o depășim în curând.

Revenind la primii tăi ani, ai avut multe conversații și colaborări cu artiști, fie cu Claes Oldenburg sau Richard Serra. Prietenia ta cu Sophie Calle. Sunt curios să aud cum s-au produs conversațiile tale cu artiști din acei primi ani.

F.G.: Păi, încă de la prima clădire pe care am făcut-o în LA, arhitecții de atunci au fost foarte critici. Nu cred că eu făceam ceva atât de

ns Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

extravagant, dar în mintea lor făceam niște lucruri pe care ei nu le făcuseră înainte sau care îi neliniștea. Artiștii din LA veneau să se uite la clădiri. M-am împrietenit cu ei și lucrul acesta mi s-a părut mai lejer și mai interesant. Ei explorau anumite lucruri pe care eu credeam că arhitecții ar trebui să le exploreze – formă, idei perceptive – de exemplu, Bob Irwin, James Turrell și Doug Wheeler. Și suprafața – suprafețele merelor glazurate ale motocicliștilor: Billy Bengston și o parte din ceilalți. Părea ceva foarte direct și mai relevant pentru producerea lucrurilor.

Un principiu al liberei asocieri, cumva?

F.G.: Da, era o asociere liberă, dar era și talentul și voința de a învăța o tehnică. Serra se ducea pe șantiere navale, se uita la modul în care sunt construite navele, era captivat de asta. Pentru el a devenit un fel de chestie de putere, ceea ce i se potrivește perfect, dacă îl cunoști personal. Și a reușit să mute tone de oțel și să producă declarații puternice și curajoase, care se potrivesc cu personalitatea lui. A găsit o modalitate de a face asta. Ceilalți, cum ar fi Ed Ruscha, au explorat cuvântul tipărit, dar el a explorat obișnuitul. Am fost fascinat întotdeauna de Ruscha, pentru că el nu prea se gândea la arhitectură. Iar Claes Oldenburg se juca cu forma și umorul. Artiștii preferați ai prietenului meu Bob Venturi erau Ruscha și Oldenburg, Venturi a vorbit despre asta în unele din cărțile și scrierile lui timpurii.

Da, Learning from Las Vegas[1] *a fost provocată de micile cărțulii ale lui Ruscha.*

F.G.: Ruscha e unul dintre prietenii mei, iar eu obișnuiam să-l întreb dacă știe de Venturi și el spunea că nu știe cine e, că nu auzise niciodată de el. Această decuplare era interesantă și, de fiecare dată când îi aduceam laolaltă, nici Ruscha, nici Oldenburg

1 „A învăța de la Las Vegas", în engleză în original. (*N.t.*)

Scanned with CamScanner

nu aveau habar despre ce vorbește Venturi. Și totuși, el folosea referințele lor. Ei nu vedeau corelarea dintre felul în care el folosea acele referințe și opera lor. Asta mi s-a părut întotdeauna fascinant.

L-ai cunoscut pe John Baldessari?

F.G.: Dar, dar nu la fel de bine. Nu petreceam așa mult timp cu el, chiar dacă astăzi îi proiectez casa. Petreceam mult timp cu Michael Asher. Dar tipul care m-a influențat și m-a făcut să mă răzgândesc a fost Robert Rauschenberg. Primele mele întâlniri cu opera lui au făcut să mi se aprindă becul: puteai folosi chestii obișnuite și să faci din ele ceva frumos. Unele dintre primele mele lucrări au fost inspirate de asta. Pentru că nu găseai meșteșugari buni, așa că am folosit placaj și altele, chestii foarte prozaice, care erau accesibile și din care puteai face spații frumoase.

Deci Rauschenberg a fost un alt tip de revelație?

F.G.: Da. Apoi am ajuns să-l cunosc și să petrec mult timp împreună cu el, uneori până la patru dimineața, vorbind despre tot felul de lucruri. Și, știi, dacă te uiți în urmă la Combinații, vezi că ele au fost, probabil, una din cele mai importante declarații ale secolului XX – pentru mine, la fel de puternică precum Warhol.

Am avut conversații îndelungate cu romancierul Alain Robbe-Grillet, care spunea adesea că în a doua jumătate a secolului XX totul a fost influențat de film – romane, arhitectură sau orice ai fi făcut, filmul avea cumva un rol. Așa că mă întrebam dacă pentru tine a existat, pe lângă revelația cu Japonia, revelația cu Franța și cu Rauschenberg, și un alt tip de revelație în relație cu filmul?

F.G.: Nu, nu prea. Mi-a plăcut foarte mult acel film de Michelangelo Antonioni, *Deșertul roșu* [1964]. Antonioni m-a interesat, dar nu, nu eram un mare cinefil. Știi, dacă trăiai în LA în anii '50, lumea filmului era un fel de loc nebun. Nu era chiar așa de interesantă. Era comercială. Oamenii aceia nu mi se păreau foarte

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

interesanți. Era distracție. Era doar ceva ce făceai ca să ieși în oraș și să te distrezi.

Dar nu o revelație.

F.G.: Nu o revelație, nu. Singura revelație pe care am avut-o a fost Sydney Pollack, însă mult mai târziu. Obișnuiam să discutăm despre relația dintre aspectele comerciale ale unui film sau aspectele comerciale ale unei clădiri și aspectele artistice ale unui film sau ale arhitecturii. Exista un foarte mic procent de zone în care puteai să ai un impact, pentru că modelele economice erau susținute de sisteme de calcul financiar care aveau de-a face cu sistemul bancar și cu toate lucrurile care acum au eșuat, și care în vremurile acelea dominau. Trebuia să satisfaci acele cerințe stringente, altfel clădirile sau filmele nu erau făcute. Așa că similaritatea aceasta era interesantă.

Era vorba de fapt despre constrângeri.

F.G.: Da. Iar eu cred că oamenii talentați folosesc constrângerile în avantajul lor. Mă gândesc la asta ca la surfing. Te urci pe placă și vine valul, dar modul în care tu îl gestionezi e acel 15% de ingeniozitate pură sau ceea ce folosim noi ca arhitecți.

E interesant că ai amintit de surfing. Tocmai reciteam o carte minunată a lui Haruki Murakami: What I Talk About When I Talk About Running[2]. *Murakami folosește analogia alergatului ca să vorbească despre faptul de a fi scriitor. Îmi amintesc că, într-o conversație anterioară, ai amintit hocheiul pe gheață ca analogie cu arhitectura.*

F.G.: Da, eu văd o relație. Cei mai buni hocheiști sunt minunați patinatori, aproape la fel de buni ca patinatorii artistici – la fel de

2 „Despre ce vorbesc atunci când vorbesc despre alergat", în engleză în original. (*N.t.*)

Scanned with CamScanner

buni ca Peggy Fleming și alții asemenea. Când patinează e poezie pură. Și adaugă la asta presiunea jocului, mânuirea crosei și ceilalți oameni de pe gheață. Dacă ai putea să faci asta singur ar fi minunat! [*Râde*] Dar e ceva foarte intuitiv, nu știi niciodată unde o să ajungă pucul. Așa că trebuie să fii pregătit, și cred că e ceva analog nu doar cu arhitectura, ci și cu viața. Dacă proiectezi o clădire pentru un amplasament din Franța trebuie să lucrezi cu cultura franceză, pentru că ei o vor construi și ei o vor folosi, iar abordarea lor e diferită. Așa că trebuie să ne adaptăm permanent, ceea ce seamănă cu a urmări un puc în mișcare. Dacă eu aș rămâne pur și simplu aici atunci când pucul e acolo, aș pierde. Așa că există o analogie. Mai e vorba și de coordonarea dintre mână și ochi. Eu nu sunt un patinator foarte bun, dar pot oricând să bag pucul printre picioarele portarului. E ciudat, fac asta mereu! Nici măcar nu știu cum. Îi și previn că o să fac asta și ei spun „În niciun caz", și reușesc. Pentru că e vorba de coordonarea dintre mână și ochi. E ceva miraculos care se întâmplă. De asemenea, eu navighez; îmi plac bărcile cu pânze. Clădirea asta se referă la bărcile cu pânze.

Poți să-mi spui mai multe despre navigat?

F.G.: Da. De fapt, eu am un vas cu pânze francez, un Beneteau 44.7. Pentru mine, navigatul e singurul lucru pe care dacă îl fac uit totul. Pur și simplu mă relaxez total. Și motivul e că trebuie să fii în permanență conștient de fiecare parte a bărcii: unde merge, ce face, ce fac pânzele. E în același timp ceva pașnic și ceva violent. Când valurile clipocesc. E înfricoșător și uneori ne udăm. E ceva străvechi – nu e nimic nou în asta. Dar pe de altă parte totul e nou. E o rafinare permanentă. Bărcile sunt rafinate în mod permanent: alte coci, alți proiectanți, alte materiale. E o lume dintr-un microcosmos care pune persoana în legătură cu natura într-un mod foarte direct și foarte puternic, astfel încât tu și natura deveniți parteneri atunci când ieșiți pe mare. E puțin diferit de orice altceva. Presupun că planorismul ar putea fi asemănător.

Scanned with CamScanner

Care a fost primul muzeu pe care l-ai proiectat? A fost Muzeul de Biologie Marină din Cabrillio, din 1979?

F.G.: Cred că da. A fost ceva interesant. Ca să mă documentez pentru asta m-am dus la mai multe acvarii și tradiția e că intri într-un spațiu întunecat și te uiți la pești printr-un geam de sticlă. Așa erau toate acvariile din lume. Acum geamurile de sticlă au devenit mai mari. Te poți duce la acvariu și ești aproape *alături* de pești. Asta e o experiență. Când vizitam aceste acvarii, biologii marini le curățau. Într-un loc am văzut două cizme de cauciuc în apă; tipul avea o mică plasă și toți oamenii din muzeu, toți vizitatorii se uitau la el. Iar eu mi-am dat seama că, pentru un copil, dacă doar te duci în camera întunecată și te uiți la pești, poate că ți se explică de unde sunt peștii și că ei sunt într-un fel sau altul – dar dacă un copil ar ajunge în culise și i-ar vedea pe biologii marini cum lucrează în culise ca să pregătească exponatele, atunci poate că asta i-ar interesa suficient ca să spună „Când mă fac mare vreau să fac asta." Așa că la Muzeul Marin, în timp ce treceai prin tunel, aveai deschizături spre laboratoarele din spate ca să poți intra oricând în culise. Ceea ce s-a dovedit a avea foarte mare succes.

Iar designul de expoziție a fost pentru tine un laborator în termenii relației tale cu muzeele?

F.G.: E interesant să lucrezi cu artiștii, pentru că, de regulă, ei chiar nu știu cum să-și expună opera. Au nevoie de un editor. De asta avem nevoie de curatori! [*Râde*] Dar a fost interesant să mă joc în spațiul dintre curator, artist și clădire. Iar la LACMA [Los Angeles County Museum of Art] clădirile sunt groaznice pentru artă. Ne luptam în permanență cu clădirea. Și fiecare temă avea un set de cerințe diferit. Ceea ce am încercat eu să fac mereu a fost să determin caracterul artistului. Și încerc să fac la fel cu clădirile. Încerc să fac din lucrare o parte a persoanei care o comandă.

Scanned with CamScanner

Deci dialogul influențează mult rezultatul final?

F.G.: Clientul e foarte important. Întotdeauna el face clădirea mai bună. A fost extraordinar să lucrez cu Tom Krens în Bilbao. Și acum lucrez cu el din nou pentru Muzeul Guggenheim din Abu Dhabi. E ca un artist. Dacă i-ai cere să se așeze la masă și să facă un plan financiar pentru Muzeul Viitorului, n-ar face-o. Vizitează ateliere ale artiștilor, cunoaște artiștii, își petrece timpul cu ei. Știe ce gândesc oamenii. Știe ce o să-i entuziasmeze pe oameni. Și știe că dacă se duce în Abu Dhabi, în deșert, și creează o platformă, poate să convingă douăzeci de artiști să vină și să lucreze la asta.

Tocmai am văzut planul pentru Abu Dhabi; există niște tuburi gigantice în care artiștii o să facă lucrări importante, ca în Sala Turbinelor din Tate Modern. Îmi poți spune mai multe despre asta?

F.G.: În călătoriile pe care le-am făcut înainte să fac proiectul, am stat într-un hotel foarte elegant: Arab Emirates Palace, care e de marmură, foarte mare, foarte frumos și foarte luxos. Am observat că oamenii, autohtonii, trăiesc cel mai mult în aer liber – sunt oameni de aer liber. Asta e moștenirea lor. Și cred că încă o au în ADN-ul lor. Așa că am încercat să fac un muzeu cu spații publice care să poată fi suficient de răcoroase pentru ca oamenii să stea afară și nu știam cum să facem asta. Cel mai primitiv sistem de răcire este cortul indian. Pentru că are o gaură în vârf, căldura iese afară și e mai rece decât dacă gaura ar fi închisă. Și la mine în casă am un luminator în acoperiș. Într-o zi călduroasă apăs pe un buton și în cincisprezece minute locul se răcorește. Așa că mă gândeam să fac asta. În cele din urmă am făcut aceste tuburi și le-am pus deasupra spațiilor publice. Clientul le-a văzut și i-au plăcut foarte mult. Cred că e din cauză că e ceva similar cu arhitectura lor cu cupole – ei au clădiri cu forme repetitive și au văzut această clădire cu forme repetitive care erau altfel decât cupolele și au fost fascinați de ele. Când le-am făcut nu știam dacă aveau să funcționeze sau dacă erau relevante, dar de atunci

Scanned with CamScanner

am inventat modalități de folosire a lor. Într-adevăr conduc afară aerul cald și reduc temperatura de la suprafața de afară cu 20 de grade. O face mai confortabilă. Dar sunt foarte scumpe, și acum încercăm să găsim o modalitate de a le produce într-un mod rezonabil.

Interiorul unui muzeu e o problemă interesantă și e întotdeauna o problemă... De exemplu, atunci când a construit Guggenheim-ul din New York, lui Frank Lloyd Wright nu i-a păsat de arta contemporană. Nu-i păsa. Se gândea doar la paravanele japoneze din *tokonoma*-uri [nișe], așa că a făcut micile firide pentru paravane prin care intra lumina și era minunat. Dar pentru artă era groaznic. Și totuși, timp de douăzeci și cinci de ani, Diane Waldman, curatoarea de la Guggenheim, a făcut în acel spațiu expoziții foarte memorabile, pentru că era singura clădire pe care o avea, expoziții care luau acel spațiu groaznic pentru artă și îl foloseau bine. L-a utilizat perfect pentru unele expoziții, iar pentru altele spațiul nu a funcționat. Nu a funcționat pentru Rothko. Când au instalat lucrările de Rothko, ele păreau stinghere în acel spațiu. Flavin: fantastic. Calder: fantastic. „Expoziția motocicletei": fantastic. Și au existat multe alte expoziții de pictură care au fost minunate. Recent, Cai Guo-Qiang: minunat. Deci ceea ce propune arhitectura e o adversitate, care e ca firul de nisip din scoică, acel lucru iritant care produce o perlă minunată. De-a lungul anilor, a fost posibil ca la Guggenheim să se producă acea perlă minunată. Ceea ce îți demonstrează că, chiar dacă în principiu ar putea fi un dezastru, o clădire poate fi utilizată bine. În Paris, Luvrul e un palat: aceeași problemă. A fost utilizat pentru artă timp de secole, dar e o clădire dezastruoasă pentru expoziții de artă. Reacția contemporană la toate acestea a fost galeria neutră, de tip cub alb. Și care devine ca o mantră religioasă. Galerie după galerie și clădire după clădire fac asta. E un spațiu în care curatorilor le e mai ușor să atârne expoziții, pentru că se presupune că e neutru, așa că arta nu intră în niciun conflict cu clădirea. Există în

Scanned with CamScanner

istoria recentă exemple în care spații de acel tip au fost construite, dar ele nu au funcționat pentru arta contemporană. Ultimul este MoMA din New York. Are numai galerii rectangulare; a făcut totul cum trebuie, dar nu funcționează. Așa că marea întrebare e dacă galeriile au sau nu formă și ce face aceasta. Unii dintre colegii mei au exagerat foarte mult, așa cum a făcut Danny Libeskind în Colorado, Denver. A făcut pereți înclinați. Singura modalitate de a atârna artă e de a construi o structură în fața ei.

Și Jewish Museum din Berlin.

F.G.: Jewish Museum, exact. Și alții au făcut asta. Trebuie să existe un parteneriat cu muzeul și curatorii; trebuie să facă asta să funcționeze. Eu cred că poți să faci să funcționeze orice. Poți să pui orice oriunde, dacă vrei cu adevărat, și să-l faci să funcționeze. Pictura își apără poziția. Dar contextul schimbă cu adevărat atmosfera unei opere. Experiența mea din urmă cu mulți ani a fost la Kunsthistoriches Museum din Viena, unde am văzut patru tablouri de Brueghel în sala tradițională cu lambriuri și pereți cu stofă albastră, fără luminator și cu podele de lemn, și mi s-au părut incredibile. Nu o să uit asta niciodată. Apoi, după câțiva ani, am revenit și muzeul era în remodelare, așa că cele patru Brueghel erau puse într-o cameră mică, cu un plafon de trei metri, iar când am intrat tablourile păreau atât de mari [*arată*]. Nu atât de mari. De fapt, nu sunt nici atât de mari, nici atât de mari, sunt atât de mari. Așa că percepția diferită a unor locuri diferite chiar are impact. Cu ani în urmă am văzut un tablou de Paul Klee minuscul în Coreea, într-o galerie Samsung cu plafoane de șase metri înălțime, și mica pictură era incredibilă. Ocupa camera, cucerea spațiul. Și tocmai am terminat renovarea Galeriei de Artă din Ontario, din Toronto, unde avem picturi mici. Întâmplător, avem săli de treisprezece metri înălțime, pentru că nu am mai putut introduce încă un nivel – eu voiam să facem un luminator. Există acolo tablouri mici de Cardigan, și totul funcționează minunat. Problema e că, dacă faci aceste

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

cutii sterilizate, dacă ele devin prea sterilizate, atunci intră și ele în conflict cu arta. De exemplu, Arte Povera [Arta săracă] nu suportă unele din aceste spații.

Pot deveni omogene, într-un anumit mod.

F.G.: Da. Dă totul peste cap. Așa că mă gândesc că e treaba curatorilor să înțeleagă. Dar în această clădire, cele mai multe galerii sunt, în cele din urmă, rectilinii.

Deci cubul alb e doar o posibilitate, înconjurată de multe alte posibilități care merită explorate. Un model, care e complet opusul cubului alb și care mi-a plăcut întotdeauna foarte mult, e Muzeul lui Sir John Soane din Londra, unde arhitectul din secolul al XIX-lea Sir John Soane a creat această complexitate interioară. Știu că e un muzeu care îți place și ție foarte mult.

F.G.: Ei bine, toți arhitecții îl iubesc, deoarece clădirea e o expoziție de lucrări de arhitectură începând din Antichitate, e ca o casă victoriană în care bagi orice; nu se concentrează asupra unei singure lucrări. Atunci când expunem artă contemporană, ne concentrăm asupra unei serii de lucrări, obiecte sau picturi. Iar acesta seamănă mai mult cu lucrările atârnate într-un salon, unde atârni pe un perete cincizeci de tablouri. E mai degrabă în acest spirit, unul pe care noi l-am pierdut, cred. Când se fac expoziții cu lucrările mele, eu readuc acest spirit. Mi-am așezat întotdeauna modelele în așa fel încât să existe un ghid al direcției de urmat: cum merg de la un model la altul și apoi la următorul. Cred că lucrul acesta ar trebui reluat în discuție, ca idee pentru expunerea artei contemporane. Unii artiști ar putea face asta.

Ai spus odată că adesea e ca un oximoron: două lucruri opuse în unul singur – estetica foarte personală a carcasei și aproape o contra-estetică pentru interior. E valabil și aici?

F.G.: E ceva de genul acesta, da. Eu nu sunt deloc împotriva galeriilor rectilinii. De fapt, în Toronto am făcut doar galerii rectilinii.

Scanned with CamScanner

Și acum în Abu Dhabi facem doar galerii rectilinii. Pentru mine, chestiunea e dacă poți să faci galerii rectilinii care au pasiune, sensibilitate, și care nu sunt niște containere sterilizate? Multe din galeriile din Chelsea, noile galerii albe, sunt niște containere sterilizate – și multe dintre galeriile care au fost construite în Londra și New York pentru muzee. Când intri într-o sală, ai o atmosferă a spațiului, după care pui artă în el și arta e potențată de atmosfera spațiului. Când atmosfera spațiului e sterilă, atunci trebuie să te lupți cu ea ca să vezi arta. E ceva foarte subtil. Nu cred că toată lumea gândește la fel în privința asta, dar eu așa gândesc.

Îmi amintesc că a existat o conversație a ta cu Philip Johnson în care el a spus că cele mai frumoase clădiri din istorie sunt cele cu o singură cameră și că de asta o clădire mai mare ar trebui să fie doar o succesiune de clădiri cu o singură cameră. Poți să vorbești despre asta?

F.G.: Păi, întrebarea asta are foarte multe părți. În primul rând, există o discuție permanentă despre faptul că ești arhitect sau artist sau ambele în același timp. E o discuție stupidă, pentru că, evident, în istorie există oameni care sunt ambele, cum ar fi Borromini și Michelangelo. În lumea contemporană, presa și artiștii, toată lumea împarte chestia asta în două sisteme: unul are țevărie, altul e pur. Deoarece eu iubesc arta și deoarece nu pretind că sunt artist, nu țin să am acest titlu. Țin să am titlul de arhitect. Dar ceea ce mă interesează – și am mai vorbit despre asta – este momentul adevărului. Să luăm cel mai simplu exemplu al unui pictor: ai o pânză albă, o pensulă și o paletă de culori, și te uiți la această pânză albă și acum trebuie să faci un semn. Iar eu numesc asta momentul adevărului. E curat și pur. E direct. E vorba de coordonarea dintre mână și ochi, de creier, de gândurile tale, de milioane de ani de istorie a artei împachetată în creierul tău, de ce ai mâncat la micul dejun și dacă copiii tăi au fost enervanți și tot felul de alte lucruri. Deci

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

acest prim moment e un moment al adevărului. Iar eu am căutat întruna analogia din arhitectură, pentru că în arhitectură te poţi ascunde în spatele atât de multor lucruri. Poţi să te plângi: „Ei, clientul a vrut asta. Eu n-am vrut s-o fac, dar a trebuit", „Autoritatea în construcţii nu-mi permite să fac asta" sau „Bugetul nu-mi permite să fac asta". Deci ai o mantra a pretextelor infinită, dacă vrei să o foloseşti ca să explici de ce clădirea arată aşa cum arată. Eu căutam în propriul meu cuget şi în propria mea viaţă momentul adevărului, în care eşti liber de toate acestea, în care nu te mai poţi ascunde. Eu nu vreau să mă ascund. Vreau doar să ies în spaţiul liber. Nu vreau să am niciun motiv. Poate că trebuie să ţin ploaia la distanţă, dar vreau doar motive foarte simple, aşa că nu e ceva aglomerat. Philip Johnson a ţinut o prelegere în care a vorbit despre faptul că clădirile cu o singură cameră sunt cele mai frumoase clădiri din toate timpurile. Şi asta a fost! „Trebuie să faci pur şi simplu acea cameră unică." Aşa că am început să mă gândesc la asta ca la momentul adevărului în arhitectură. La acel moment eu făceam pur şi simplu case. Aşa că am luat fiecare cameră şi am făcut din ea o clădire cu o singură cameră, apoi le-am pus pe toate laolaltă. Apoi mi-am dat seama că făceam Morandi, iar Aldo Rossi vorbea despre naturile moarte, şi atunci mi-am dat seama brusc că asta era modalitatea de a găsi acest moment al adevărului din arhitectură. Încă mai gândesc aşa. Camerele sunt discrete şi sunt obiecte de sine stătătoare, dar apoi devin parte a unui continuum, parte a unei imagini de ansamblu.

Mă gândeam şi la rolul şansei. Am discutat acum câteva săptămâni cu Gerhard Richter despre John Cage şi am vorbit despre rolul şansei în procesul picturii. Şi mă întrebam, când treci de la o machetă la alta şi elimini brusc ceva, care e rolul şansei în acest proces?

F.G.: E un rol important, pentru că reacţionezi în timp real la ceea ce vezi. Expresia mea preferată a lui John Cage este: „A nu şti însufleţeşte ceea ce ştii". Cred că majoritatea lucrurilor măreţe care

Scanned with CamScanner

se întâmplă în lume se întâmplă prin șansă. Ele se bazează pe un studiu intens, pe explorări intense, uneori conștiente, dar... În cazul oamenilor de știință, ei știu că vor să găsească un tratament pentru ceva, dar drumul de aici și până la tratament implică milioane de oameni, ani de studiu. E practic imposibil.

Dar șansa joacă un rol?

F.G.: Oamenii de știință dau de unele lucruri doar cu ajutorul șansei. Eu am lucrat timp de treizeci și cinci de ani cu Fundația pentru Boli Ereditare, și modul în care vorbesc ei despre munca lor seamănă foarte mult cu modul în care eu mă gândesc la munca mea. De exemplu, dacă persoana care a comandat clădirea vine și spune „Păi, nu pare în regulă. Ceva nu e bine aici", atunci eu sunt dispus să redeschid cazul, să îl studiez rapid și să găsesc o soluție. Îmi place foarte mult asta. Nu mă simt amenințat de așa ceva. Unii din colegii mei stabilesc proiectul și rămân acolo, iar dacă tu încerci să-l modifici se neliniștesc și sunt foarte rigizi. Eu nu am fost niciodată așa. E adevărat, unii oameni se neliniștesc când eu fac asta, dar eu așa lucrez cel mai bine cu oamenii.

Deci e o buclă de feedback?

F.G.: Da.

Două ultime întrebări: prima e despre proiectele nerealizate. Ai vreun drum neconstruit, vreun vis, vreun proiect care a fost prea mare ca să fie realizat?

F.G.: Singura clădire despre care îmi pare rău că nu a mai fost construită niciodată e Muzeul Corcoran din Washington. Mi-a plăcut foarte mult acel proiect. În multe moduri, el a constituit începutul direcției care m-a adus aici, dacă te uiți la el. Dar în general nu stăruiesc asupra unor astfel de lucruri. Încerc să privesc înainte, pentru că dacă te adânceşti în regrete pierzi prea mult timp. Nu vorbesc despre Corcoran din cauză că a fost foarte dureros.

Scanned with CamScanner

Ultima mea întrebare: Rainer Maria Rilke a scris o cărticică minunată de sfaturi pentru un tânăr poet. Mă întrebam care ar fi sfatul tău, în 2009, pentru un tânăr arhitect?

F.G.: Să fie ei înșiși. Întotdeauna le spun asta. Când am studenți, îi pun să-și scrie semnăturile. Apoi și le compară. Arată întotdeauna diferit: semnătura mea e diferită de a ta. Și le spun „Ăsta e sinele vostru fundamental. Nu e inhibat, nu e forțat. Tocmai v-ați scris numele în modul în care o faceți întotdeauna. Trebuie să vă regăsiți în munca voastră în acest mod. Și când reușiți asta, vestea bună e că voi sunteți singurul specialist. Așa că nu contează ce spune altcineva". Îmi place ideea asta, după ideea asta am trăit.

Responsabilitatea arhitectului

Deci, Frank, cum a început totul? Care a fost revelația ta?

F.G.: M-am născut în 1929... de unde vrei să o luăm?

De la început...

F.G.: Când aveam unsprezece ani, am fost cu părinții mei la o casă de vacanță din Canada foarte modestă; părinții mei erau săraci. La această casă era o femeie care analiza scrisul și care, după ce mi-a analizat scrisul, i-a spus mamei mele că eu urma să fiu un arhitect celebru. Însă mi-am amintit de asta abia recent, pentru că la acel moment nu știam ce e un arhitect, așa că nu mă interesa prea mult să fiu un arhitect celebru.

Mama mea m-a dus de la o vârstă fragedă la concerte de muzică clasică și la muzee din Toronto, în Canada, unde trăiam. Așa că cred că ideea de cultură a fost introdusă în ADN-ul meu încă de foarte devreme. Până în ziua de azi mă interesează foarte mult arta, istoria, modernă, contemporană, indiferent, și pe măsură ce îmbătrânesc sunt tot mai preocupat de muzica

Scanned with CamScanner

clasică. Poate din cauza tipurilor de proiecte pe care le-am făcut. E greu de explicat.

Am studiat urbanismul. Politic vorbind, am o provenienţă familială socialistă foarte de stânga, deoarece familia mamei mele se găsea în întregime în Canada şi lucra în industria textilă, coseau haine, bănuiesc. Şi făceau parte din sindicate, aşa că eu am fost crescut în această schemă destul de socialistă, care cred că încă face parte din ADN-ul meu, şi urmez acest lucru ştiind foarte bine că uneori e contraproductiv. Asta m-a dus la ideea de modestie în alegerea materialelor şi în exprimare; ştiu că, atunci când spun asta, unii oameni vor spune nu, la el nu e vorba de asta. Dar ceea ce probabil că oamenii nu ştiu e că acele clădiri scumpe nu sunt scumpe. Nu sunt mai scumpe decât nişte clădiri care pot avea un aspect banal. Aşa că sunt dedicat modestiei, iar generaţia mea de arhitecţi a crescut considerând arhitectura o profesiune demnă. Nu angajam firme de PR care să ne reprezinte. Nu ne autopromovam; asta e generaţia mea. Nu am făcut poze cu clădirile mele, dar asta face parte din acel tip de etică personală – nu vreau să spun că sunt mai sfânt decât tine, crede-mă, nu sunt pur sau altceva asemănător – dar cred că toate chestiunile acestea sunt foarte importante. Voiam să fac lucruri bune, să fac planificare socială... Cred că astăzi problemele sunt sustenabilitatea şi încercarea de a ne salva planeta. Dacă cercetezi generaţia mea de arhitecţi, cum ar fi Richard Rogers, Foster şi alţii, noi am vorbit despre problema sustenabilităţii încă din anii '60; nu a interesat pe nimeni, niciodată. Respectul faţă de planetă făcea cu siguranţă parte din gândirea noastră şi încă mai face.

Voiam să te întreb despre legătura ta cu arta, pentru că am vorbit cu mulţi artişti despre tine şi tu ai dialogat cu artiştii vreme îndelungată. Cred că mi-ai spus cândva că o adevărată revelaţie pentru tine a fost prima întâlnire cu Rauschenberg şi că el a fost o mare inspiraţie. Poţi să-mi vorbeşti puţin despre zona ta de contact cu arta?

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

F.G.: Ei bine, arta m-a interesat înaintea arhitecturii. Am studiat ceramica și istoria artei la școala serală; am făcut cursuri și m-am dus la multe galerii ca să văd artă. Când am făcut primele mele proiecte din LA, arhitecții au fost foarte supărați. Nu știu de ce, dar eu făceam ceva care nu era cușer. Iar artiștii m-au îmbrățișat, ceea ce a fost foarte plăcut, așa că am decis să optez pentru iubire; era normal, nu-i așa? Așa că m-am împrietenit cu artiștii și îmi petreceam timpul cu ei toți, cu Larry Bell etc. Iar negustorii de artă, Nicky Wilder, și prin el mulți artiști din New York au venit în LA, așa că am ajuns să-i cunosc pe Jasper Johns, Rauschenberg, Chamberlain și pe toată lumea. Socializam cu ei, și am fost la fabrica lui Andy, cu Viva și Ultra Violet. Deci era un fel de familie a mea. Proiectele de arhitectură pe care le făceam în acea perioadă erau cu bugete destul de mici, iar în LA nu găseai meșteșugari buni; se construiau case tip și nu exista deloc o mândrie a meșteșugului. Era atât de frustrant, încât m-am hotărât să fac alte lucruri. Unele dintre ele au legătură cu faptul că l-am văzut pe Rauschenberg făcând Combinațiile și producând ceva din gunoi, ca să spunem așa, și văzusem modul în care oamenii reacționau la asta. Poate că, în loc să mă lupt cu lipsa meșteșugului, aveam să încerc să o folosesc ca pe ceva pozitiv. Să o accept și să construiesc ceva din ea. Ăsta e un lucru care a fost rezultat din acele relații. Știi, când ești tânăr și lucrezi într-un domeniu în care nu știi sigur cine ești, ce ești, ce faci, faptul că aveam sprijinul unor colegi precum artiștii aceștia era foarte important pentru mine.

Mă întrebam cum a început atunci colaborarea, pentru că a durat mult până să construiești primul tău muzeu. Asta a început mult mai târziu. Cred că Muzeul Weisman [de Artă] a fost unul dintre primele...

F.G.: Există o poveste interesantă legată de acel muzeu. Cunoști un tip, pe nume Benjamin Buchloh?

Da, bineînțeles.

F.G.: Și pe Michael Asher?

Scanned with CamScanner

Dumnezeule, sigur.

F.G.: Ei făceau parte dintr-un grup de oameni care își petreceau timpul împreună. Iar în '78, când am construit casa mea din Santa Monica, ei au venit s-o vadă. Aceea a fost perioada în care ei m-au întrebat – era ceva foarte serios, ei deveniseră foarte serioși – cum aș proiecta un muzeu de artă, dacă aș avea șansa de a face așa ceva? Așa că le-am spus că bineînțeles că arhitectura ar trebui subordonată artei, arta ar trebui să fie prima și clădirea să dispară, astfel încât arta să iasă în evidență, și credeam că ei aveau să spună „Da, exact". Dar nu au spus asta. Au început să țipe la mine și mi-au spus „Tâmpitule, asta înseamnă să fii condescendent cu noi, e jignitor, asta sugerează că noi nu avem nicio, înțelegi... vrem ca tu să faci ceva inspirator, ceva care să ne stimuleze, să lucrăm împotriva lui, împreună cu el, ceva care să ne angajeze." Asta a fost o mantră foarte importantă. Mai târziu, când am început să lucrez la muzee – înțelegi, toată lumea își dorește cutia albă – am avut norocul de a avea un client straniu, Tom Krens, care gândea la fel cu Benjamin Buchloh. M-a presat să scot mai mult din clădiri. Și, începând cu Bilbao, experiența mea a fost că artiștii apreciază foarte mult asta, le place asta și susțin foarte mult ce am făcut noi acolo. Cei cărora nu le place sunt directorii de muzee și curatorii. Nu știu de ce. Poate din cauză că devine mai costisitor să instalezi sau așa ceva, nu știu. Vezi aceste muzee nenumărate care se construiesc, care sunt atât de prețioase față de spațiul sanctificat al artei, care nu-și dau seama că acest exces de prețiozitate e nociv pentru artă. Vezi asta la multe muzee la care clădirea devine atât de afurisit de prețioasă, încât face tot ceea ce spun oamenii ăștia că vor, dar e foarte nocivă și arta pare mai puțin importantă.

Sigur, Picasso arată superb oriunde l-ai pune; și dacă îl pui în garajul meu o să arate superb. Așa că eu cred că arta supraviețuiește oricui, inclusiv mie. S-ar putea ca răspunsul să nu fie această căutare nesfârșită a neutralității arhitectului; poate că asta e ceva la care ar trebui să reflectăm.

Scanned with CamScanner

Mă gândeam la Bilbao; ai putea să ne vorbești despre momentul în care ți-a venit această idee?

F.G.: Probabil că e o poveste prea lungă, dar Krens m-a invitat la Bilbao ca să vorbim despre un muzeu în oraș, pe un amplasament existent. Oricum, din mai multe motive nu era ceva potrivit, așa că am găsit un alt amplasament lângă râu, lângă un pod minunat, care putea fi disponibil.

Când am ajuns acolo, transporturile navale, industria oțelului și mare parte din construcții erau în declin. Oamenii plecau, copiii plecau spre locuri îndepărtate și râul era murdar; totul era în declin.

Comunitatea, guvernul basc, președintele guvernului basc, ministrul comerțului, ministrul culturii și ministrul educației și alți membri ai comunității s-au întâlnit cu mine și mi-au spus că doreau efectul Operei din Sydney, care a precedat efectul Bilbao cu mulți ani. Era un interes pur de afaceri, era o motivație comercială; voiau să transforme economia țării lor, erau dedicați acestui lucru și clădirea mea era un prim pas important.

Deci era o sarcină grea, nu-i așa? Din fericire, eu făcusem un proiect pentru concurs înainte ca această sarcină grea să-mi fie așezată pe umeri; o făcusem pe baza unei schițe, aproape în prima zi în care am ajuns în Bilbao. Proiectul încorpora râul, podul, orașul de secol XIX, relația cu Primăria, muzeul e pe un cot al râului, și gândirea disponibilă despre industriile aflate în declin, industria oțelului și transporturile navale, construcțiile navale și tehnologia. Toate acestea infuzau schițele pe care le-am făcut. Cred că primul desen încorpora toate aceste chestiuni care se regăsesc în clădirea finală, dar eu nu știam asta, așa că m-am uitat la acel prim desen abia după ce clădirea a fost terminată. Mi-am spus „O, Doamne, de ce mi-a luat atâta timp?" Aș fi putut să am totul încă de la început; dar cred că la început nu-ți dai seama de asta.

Dar crezi că există o legătură cu dicteul automat, pentru că mi-ai spus cândva că, într-un fel, întotdeauna ai desenat fără să ridici

Scanned with CamScanner

creionul de pe hârtie; continui pur și simplu să desenezi și e un fel de desen automat, nu crezi?

F.G.: Da, e vorba de coordonarea dintre mână și ochi. E vorba de faptul că gândurile tale ies prin mâini. Desenele sunt întotdeauna surprinzătoare post-factum. După ce termin primele desene, ele mi se par niște mâzgălituri și cred că, dacă le-aș arăta cuiva, li s-ar părea și lor niște mâzgălituri, dacă le-ar vedea în relație cu clădirea terminată. E un fel de prelucrare intuitivă, din punct de vedere vizual, în relație cu un creier informat; ești informat de multe lucruri care îți vin intuitiv. Cred că dacă aș ști dinainte ce urmează să fac n-aș mai face asta, pentru că ar fi deja ceva din trecut. Am discutat cu mulți artiști despre asta și ei gândesc foarte asemănător, în sensul că nu fac preziceri, lucrează intuitiv, reacționează față de un moment. Și cei mai mulți dintre noi suntem destul de bine educați în artă, politică și literatură etc., așa că toate acestea influențează modul în care te exprimi.

Eu cred că sunt ca un aspirator; înghit orice. Sunt curios în legătură cu foarte multe lucruri și cred că m-a intrigat întotdeauna caracterul imediat picturii. Până și Rembrandt – dacă te uiți la un Rembrandt, ți se pare că a fost pictat ieri. Există acest caracter imediat, iar pe mine m-a interesat întotdeauna cum se poate ajunge la asta în construcții. Cum traduci asta, cum obții acea senzație de mișcare încremenită care există la sculpturile lui Elgin sau care există la siluetele zeului indian Shiva? Mi s-a părut întotdeauna că acel caracter imediat era mai puternic decât decorațiunea de secol XIX, astfel încât toate chestiile de genul ăsta păreau irelevante în epoca noastră. Pe vremea aceea asta avea sens, dar acum nu mai are, cel puțin pentru mine. Cum o înlocuiești? Am descoperit asta în pictură; am descoperit că mă emoționează foarte tare tușele lui de Kooning sau marile tablouri. Ieri ne-au fost arătate desenele originale ale lui Leonardo de la Academie; directorul m-a lăsat să stau atât de aproape de ele. Sunt niște chestii foarte puternice, înțelegi, care trec de-a lungul secolelor. Deci asta e inspirația, asta e ceea

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

ce caut. Adică, dacă există o pasiune, ea e de a încerca să-ți dai seama cum să construiești din cărămizi și mortar și să realizezi acel caracter imediat.

Ai putea să ne spui oare mai multe despre extraordinarul turn care e centrul proiectului LUMA/*Parc des Ateliers, inima lui, punctul central? Ai spus că el ar avea de-a face, într-un fel, cu Alpii și Van Gogh?*

F.G.: E periculos să faci trimiteri la anumiți artiști și să spui că ești inspirat de una sau alta, pentru că asta provoacă o întrebare perfect adecvată, și ai putea spune că tabloul lui Van Gogh e de un milion de ori mai bun decât asta. Așa că nu vreau să fiu îngâmfat.

Inspirația mea este, în primul rând, faptul că e un complex industrial care a fost lăsat să se dezintegreze. Adică, a avut și vremuri bune, iar acum e vechi și părăsit. Și e regenerat pentru un tip de scop foarte nobil. Are o estetică a lui, iar tu ai putea să-l împopoțonezi și să-l faci să arate ca sala asta, dar asta nu ar fi prea... în primul rând, ar fi foarte scump să faci asta, nu ar fi ceva specific epocii noastre și, după părerea mea, nu ar fi productiv. Foarte multă artă – cum ar fi MASS MOCA [Muzeul de Artă Contemporană din Massachusetts] sau când am făcut Temporary Contemporary – e prezentată în clădiri industriale și a supraviețuit. Și cele mai multe ateliere ale artiștilor se află în clădiri industriale, iar arta arată de regulă mai bine în atelierele lor decât în aceste galerii sterilizate.

Așa că tendința mea ar fi să merg alături de curent. Chiar sunt atent la materialele industriale. Am fost fascinat de aluminiu, în ultimii zece ani, poate, am lucrat cu bucăți de aluminiu. Nu am avut niciodată șansa de a mă juca cu el; e folosit în armată pentru atenuarea exploziilor la mașinile Humvee. Dar nu a reușit să pătrundă în industria de construcții generală. Maja Hoffmann m-a văzut că făceam experimente cu el și i-a plăcut; era ceva logic, din cauza durității și caracterului său în relație cu

Scanned with CamScanner

proiectul industrial. Așa că am început să facem experimente cu el ca material de exterior. E foarte ușor, oferă o senzație de masă fără să plătești prețul unei senzații de masă; la toate clădirile, ecranul anti-vapori e în spatele stratului exterior. Așa că aluminiul nu are menirea să țină apa la distanță, ci doar să protejeze stratul interior. Am început să facem experimente cu el la clădirea asta și continuăm, încă nu am terminat. Dar încet-încet ne apropiem; nu știu cum să explic altfel. Are sens ce spun?

Un lucru la care mă gândesc încontinuu e această idee a unui „organism viu". Îmi amintesc că Maja [a spus] că această idee a unui organism viu este, cumva, o metaforă motrice a întregului proiect și aș fi vrut să discut mai mult cu tine despre asta. Freeman Dyson a spus, pe 1 ianuarie 2000, că al treilea mileniu va fi unul biologic. Acum avem toate aceste invenții științifice, există biologia sintetică și, din ce în ce mai mult, pare că aceasta este o epocă acționată într-un mod foarte biologic. Biologia și materia, și formele organice au predominat vreme îndelungată în opera ta. Adică, asta merge de la lucruri foarte evidente, cum ar fi forme de animale și pești, la alte lucruri mai subtile, cum ar fi modul în care sunt organizate lucrurile, poate cu trimitere la sistemele vii. Mă întrebam dacă ai putea să ne vorbești puțin mai mult despre această idee a organismului viu, pentru a descrie, poate, echilibrul dintre formă și funcție necesar atingerii unei astfel de viabilități? De asemenea, poate despre modul în care ordonarea elementelor în cadrul proiectului poate contribui la acest tip de viabilitate...

F.G.: Ei bine, când vorbești despre organisme vii vorbești, din punctul meu de vedere, mai mult sau mai puțin despre natura umană, care nu e perfectă. Iar ceea ce facem noi este întotdeauna, în anumite moduri, o lucrare în curs; deci nu e un capăt finit, terminat, e începutul. Însă, în mod paradoxal, aceste celule pot da naștere unor organisme vii, nu știm sigur ce urmează să se întâmple în ele. Studiem ce înseamnă ca ceva să la naștere. În cazul acestei clădiri, se vor întâmpla unele lucruri pe care noi nu le putem

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

controla. În mod evident, o să rețină apa în acele locuri mici, iar dacă e apă, în ea cresc tot felul de chestii. Sper că nu țânțari, dar... Studiem toate posibilitățile, ca să știm înainte de a-l folosi.

Dar cred că problema e de a face clădiri care nu sunt prețioase. Cred că majoritatea oamenilor o să înțeleagă că, de îndată ce ai ceva foarte prețios, atunci simți, pe măsură ce trece timpul, că nu poți să-i faci nimic. Ești blocat. Cultura noastră devine fascinată de conservare. Ceea ce pare să fie contraproductiv pentru modul în care trăim cu adevărat, pentru mișcarea, efemeritatea existenței noastre cotidiene, care trece prin tot felul de lucruri, mai rapid, și de cele mai multe ori... deci clădirea nu ar trebui să devină prețioasă.

Întreaga mea atitudine față de detalii, materialitate și modul în care lucrurile sunt construite se referă la căutarea acelui caracter imediat. Poți să miști asta; poți să faci o gaură aici, dacă trebuie să pui o lumină acolo. E ceva cu final deschis și cred că asta reprezintă pentru mine respectul față de ceilalți, faptul că îi respecți pe cei împreună cu care locuiești, care vor folosi clădirea. Respecți viitorul, știi că urmează să existe schimbare, iar eu nu vreau să întemnițez pe cineva într-un artefact doar din cauza aroganței mele. Nu cred că asta e necesar. Pot să merg alături de curent; sunt curios față de intervențiile clientului meu, sunt curios față de modul în care ei vor locui împreună cu spațiul și ce îi vor face.

Așa că încerc să nu proiectez fiecare articol de mobilier. Fac parte dintr-o tradiție în care Frank Lloyd Wright sau Mies van der Rohe proiectau până și amplasamentul scaunelor în relație cu clădirea. Asta mi s-a părut ceva neinteresant; frumos, foarte frumos, foarte inspirator, dar neinteresant să locuiești acolo, neinteresant să te confrunți cu asta zilnic. Deci așa mă gândesc la asta, ca la un organism viu.

Voiam să te întreb și despre legăturile tale cu literatura, pentru că vorbești mult și despre Joyce. Și, de fapt, există o anecdotă

Scanned with CamScanner

extraordinară publicată de Rolling Stone *despre tine și artistul hip-hop Jay-Z.*

F.G.: Cine?

Un artist hip-hop, Jay-Z, căruia se pare că i-ai trimis operele complete ale lui Joyce.

F.G.: A, Jay-Z.

Da, se pare că i-ai spus că, pentru tine, rapul a început practic cu Joyce.

F.G.: De fapt, am stat lângă el la masă și mi s-a spus că e rapper. L-am întrebat cine a fost primul rapper. El a spus că Bibbity-Boo și Bibitty-Bee și da-da-da-da, iar eu nu știam cine sunt ei. L-am întrebat dacă l-ar lua în considerare pe James Joyce. El s-a uitat la mine și a spus „Cine e ăsta?" Așa că i-am trimis operele complete ale lui James Joyce. Și am găsit o înregistrare în care Joyce citește el însuși *Finnegans Wake*, disponibilă pentru toată lumea. Apoi, șase luni mai târziu, m-am întâlnit cu el și l-am întrebat cum i se pare. Iar el a spus „Ah, încă nu m-am ocupat de asta". Apoi am cunoscut întâmplător un tânăr pe nume Bono, care e irlandez, căruia îi place foarte mult Joyce și care e prieten cu Jay-Z. I-am spus povestea, și el l-a sunat pe Jay-Z și l-a pus să citească chestia aia.

Dar apoi te întrebi de unde i-a venit lui Joyce stilul ăsta rap și te gândești la litania de la biserică, sigur; e foarte rap, cumva. Deci rap-ul are o descendență. Foarte interesant...

Mai am două ultime întrebări despre proiectul artistic și apoi câteva întrebări generale. Unul dintre lucrurile în legătură cu care eram curios este conexiunea dintre munte și arhitectură. Josiah McElheny tocmai a curatoriat la New York o expoziție despre această întreagă relație, privind către Bruno Taut și Hermann Finsterlin. Așa că mă întrebam dacă ai putea să vorbești puțin despre asta, poate că ești interesat de Finsterlin?

Scanned with CamScanner

F.G.: Ei bine, de fapt Philip Johnson a fost cel care mi-a făcut cunoștință cu Finsterlin. Philip e un erudit extraordinar, să sperăm că odată cu timpul asta va ieși la lumină. Îmi arăta mereu lucruri despre care eu nu știam. Philip a făcut o casă de oaspeți mică pentru un proiect în care l-am rugat să aibă o apariție surpriză. A venit cu o machetă minunată și eu m-am gândit „Dumnezeule, tipul ăsta e uluitor". Și m-am întrebat „De unde are chestia asta?" Am început să-i pun întrebări despre ea, iar el mi-a oferit foarte galant cartea lui Finsterlin, și asta era, tocmai o copiase.

Dar trebuie să răspund că nu. Finsterlin nu a fost cu adevărat o influență. Tipul care m-a interesat mai mult în sensul acesta a fost Erich Mendelsohn. Mă întreb ce s-ar fi întâmplat dacă el ar fi avut calculatoarele pe care le avem noi acum. Cu siguranță opera lui ar fi anticipat-o cu cincizeci de ani pe a mea. El încerca deja să exprime mișcarea prin clădire. Oamenii ar trebui să meargă să vadă Turnul Einstein din Potsdam construit de el, pentru că, printr-o singură clădire, amplasarea ei și contextul ei, Mendelsohn a arătat modul în care trebuie interacționat cu mediul; cu un context. Opera lui a fost complet diferită, complet expresivă, complet unică și totuși inclusivă. Iar acea singură clădire, acel turn mic și simplu, e extrem de puternic în privința asta. E foarte inspirator.

Chiar l-am cunoscut pe Mendelsohn, când eram student; a venit la facultatea mea. Era foarte arogant; era o perioadă în care arhitecții erau aroganți. Frank Lloyd Wright era îngrozitor. M-am dus la Taliesin West cu familia mea, pe drumul de întoarcere de la școala postuniversitară. Am trecut pe acolo și am ajuns la poartă, iar steagul care arăta că Frank Lloyd Wright e acolo era ridicat. Eram foarte entuziasmat. Ne-au cerut un dolar de persoană ca să putem intra, iar eu le-am spus s-o lase baltă și am plecat.

Minunat. Am câteva ultime întrebări care sunt mai generale. M-am gândit să preiau ideea ta din Proust și să încheiem conversația

Scanned with CamScanner

cu un chestionar Proust adaptat. Mă întrebam care e idealul tău de fericire?

F.G.: Păi, chiar clipa de față, nu mai târziu, chiar clipa de față, acum. Nu mă simt prea bine, pentru că sunt răcit. Dar mi-au făcut plăcere oamenii și mediul în care ești tu și, cu siguranță, venirea aici în perioada Bienalei, când foarte mulți alți arhitecți și foarte mulți prieteni sunt aici. Asta e fericirea.

Ce rol joacă șansa?

F.G.: Eu îmbrățișez șansa, pentru că, așa cum am mai spus, ea e o reacție intuitivă la problemele cu care mă confrunt, la facerea unei clădiri.

Care este mottoul tău?

F.G.: Motto-ul? Nu am un motto, dar am un lucru în care cred. Ca arhitect, eu cred în responsabilitate. Adică, arhitectura ține de servicii. Am avut recent o întâlnire cu o grămadă de oameni de știință și am vorbit despre asta în sensul acesta. Și ei au spus că și știința ține de servicii. Deci suntem ca Michelangelo și Papa Iulius, primim comandă să facem ceva. Așa că trebuie să existe un respect față de cel care dă comanda. Și, dintre cei care pot da comenzi, trebuie să îi alegi pe cei cu care vrei să lucrezi.

Celălalt lucru e să respecți constrângerile financiare ale unui proiect anume. Pentru mine asta e foarte important, pentru că eu mă mândresc cu asta, cu faptul că pot să fac asta, să realizez o clădire interesantă în cadrul acelor constrângeri.

Iar altul e să furnizezi ceva care funcționează din punct de vedere tehnic.

Așa că, într-un fel, ăsta e mottoul sau ethosul meu.

Ce ar trebui schimbat? Ce s-ar cuveni să se schimbe?

F.G.: În lume, ce s-ar putea schimba? Păi, foarte multe lucruri. Tocmai am traversat o repetiție a ceea ce se întâmplă în lume. Dacă citești *Istoria declinului și prăbușirii Imperiului Roman*, la fiecare cincizeci de ani un nou împărat ajunge la putere. Ei creează jocuri, creează

Scanned with CamScanner

un război, și asta se perpetuează de-a lungul timpului. Acest lucru continuă să se întâmple, ideea că am cheltuit miliarde de dolari în Irak, când, dacă acei bani ar fi fost dați printr-un Plan Marshall oamenilor din Irak, ei ar fi fost mai eficienți. Îi facem pe oameni să ne urască și mai mult prin ceea ce facem, prin acele acțiuni.

Așa că generarea urii pare să fie omniprezentă. Iar în SUA, cu Tea Party și toate tâmpeniile astea care au loc, te întrebi ce ar trebui să faci. Ce ar trebui să facă un american dacă Sarah Palin ajunge președinte? Eu o să mă întorc în Canada.

Dan Graham mi-a spus cândva că nu trebuie să subestimezi Canada niciodată.

Care e cea mai mică lucrare a ta și care e cea mai mare?

F.G.: Cea mai mică lucrare sunt cu siguranță bijuteriile, chiar așa sunt. Cred că cea mai mare lucrare a mea e că pur și simplu continui să lucrez, continui să supraviețuiesc. De asemenea, pentru mine e importantă gestionarea acelui tip de grup bazat pe colaborare care lucrează în biroul meu și să fac asta într-un mod eficient.

Renzo Piano a spus cândva că ceea ce îi place foarte mult la clădirile tale e energia lor. Deci ce e energia?

F.G.: Păi, energia e ceva ce schimbăm între noi, și, astfel, ceva pozitiv, cumva. La modul ideal, lucrurile pe care le faci și spui și care generează gândirea celorlalți de-a lungul epocilor. Asta e energia care e foarte importantă.

Și ce ai învățat din călătorii?

F.G.: Am învățat că există diferențe de fus orar.

Politica și arhitectura se amestecă?

F.G.: Da, în mod inevitabil. Am mai spus-o, eu cred că dezordinea orașului modern reflectă politica noastră, reflectă libertatea, democrația; fiecare are dreptul să facă ce dorește. Și așa se creează acest tip de agregare dezordonată de idei bune, idei rele

Scanned with CamScanner

și așa mai departe. Dar eu cred că e ceva pozitiv și ar trebui să extragem energie din asta, pentru că reprezintă modul în care suntem noi. Asta reflectă cine suntem și modul în care suntem.

Nu ne place întotdeauna și există un mare refuz de a accepta asta. Pe mine mă fascinează refuzul de a accepta, la mine însumi și în cultură.

Ce fel de muzică asculți de obicei?

F.G.: O, foarte multă muzică clasică. În ultimul timp *Mama mea gâsca*, Ravel și mulți tineri compozitori pe care îi cunosc și unii nu așa de tineri.

Cum ar fi Thomas Adès?

F.G.: Thomas, da, și Esa-Pekka Salonen și Magnus Lindberg.

Care e culoarea ta preferată?

F.G.: Albastrul.

Care e rolul scaunelor?

F.G.: Ah. Scaunul e esența gândirii designului, pentru că e complet imposibil să creezi scaunul perfect. El trebuie să fie perfect proiectat, perfect din punct de vedere tactil, perfect din punct de vedere al confortului, atrăgător vizual, trebuie să fie funcțional și trebuie să fie durabil. Și trebuie întotdeauna să fie... demontabil, înțelegi, depozitabil; de fiecare dată când te apuci să proiectezi un scaun, îți vin niște idei minunate, te duci la fabrică și te întâlnești cu oamenii. Ești foarte fericit și toată lumea e entuziasmată, iar ei îți spun „Ah, nu e depozitabil; ne pare rău."

Ultima, chiar ultima întrebare: care e visul tău pentru secolul XXI?

F.G.: Păi, aș vrea să mai exist o vreme. Încep să pierd mulți prieteni și devin puțin neliniștit. Mi-ar plăcea, de asemenea, dacă toate lucrurile rele despre care vorbeam mai înainte ar putea fi îndepărtate din viețile noastre.

Gerhard Richter

Vieţile artiştilor, vieţile arhitecţilor

stArt

Scanned with CamScanner

Aveam șaptesprezece ani când l-am cunoscut pe Gerhard Richter, în 1985, și nu am încetat niciodată să discut cu el. Am aflat atât de multe lucruri de la Richter – cum să faci cărți și expoziții, cum să gândești arta. A fost ca un mentor pentru mine. Când am început să avem conversații mai formale, înregistrate, m-am gândit „Cum să mă pregătesc pentru asta?" Richter e intervievat permanent și se scrie permanent despre el, ca să nu mai amintesc faptul că și el scrie. Când înregistrez o conversație cu un artist, țin să fi citit înainte tot ceea ce el a citit sau a discutat, ca și toate interviurile pe care le-a dat vreodată, pentru că vreau să abordez cu el subiecte care nu au mai fost abordate.

Așa că aici, cu Richter, mă concentrez asupra lui ca arhitect, ca artist interesat de serii și cicluri, apoi trecem prin toate cărțile lui și o parte importantă a practicii lui (și a multor artiști și arhitecți), care e trecută adesea cu vederea. Am discutat despre întregul spectru al operei sale prin prisma lui, pentru a face din acest interviu unul pe care nu l-a mai dat niciodată...

Hans Ulrich Obrist

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

Practica zilnică a picturii

HANS ULRICH OBRIST:

*Aveai ezitări în privința acestor „Note din 1962", dar ai fost totuși de acord cu republicarea lor în carte [*The Daily Practice of Painting: Writings 1962-1993[1], *1995].*

GERHARD RICHTER:

Da, totul părea destul de sentențios și bombastic.

Ele încep așa: „Primul impuls către pictură... provine din nevoia de comunicare."

G.R.: Cu siguranță nu e ceva eronat, dar e cam truism.

În același text te disociezi ferm de ideea „artei pentru artă". Împotriva acesteia subliniezi ideea de conținut – nu un conținut impus, dar nici unul strecurat pe ușa din spate, de tipul pe care îl vezi în ziua de azi.

G.R.: În anii '50 era o idee curentă în [Germania de] Est, un fel de agresare ritualică a artei decadente, burgheze. Într-un fel sau altul, am reușit să internalizez ideea că arta nu poate fi „artă pentru artă", ci trebuie să aibă de-a face cu comunicarea; mai târziu am spus același lucru într-un mod diferit.

Repetarea de la un text la altul aduce la lumină unele structuri fundamentale ale gândirii tale, cum ar fi aversiunea față de ideologii.

G.R.: Probabil e ceva înnăscut. La vârsta de șaisprezece sau șaptesprezece ani eram absolut sigur că nu există Dumnezeu – o descoperire alarmantă pentru mine, după ce primisem o educație creștină. La momentul acela, aversiunea mea fundamentală față de toate credințele și ideologiile era deja complet dezvoltată.

1 „Practica zilnică a picturii: Scrieri 1962-1993", în engleză în original. (*N.t.*)

Scanned with CamScanner

Lucrul acesta traversează ca un fir roșu, cum s-ar spune, toate textele tale.

G.R.: Și, pe de altă parte, ideea că noi avem nevoie de credință – pe care uneori o numesc o manie, o iluzie de care avem nevoie pentru a supraviețui sau pentru a face ceva, un prim motor. Și, în același timp, această viziune materialistă vulgară că noi nu ne deosebim în mod esențial de animale, că nu există ceva de felul libertății sau liberului arbitru – asta nu apare în mod direct în texte, dar convingerile acelea s-au format foarte devreme.

Pare ceva fatalist.

G.R.: Se poate, dar important pentru mine e ca acest tip de fatalism sau negativism și pesimism să fie o strategie utilă în viață; el are o latură foarte pozitivă, pentru că așa avem mai puține iluzii.

Disperare sau inevitabilitate?

G.R.: Oricare e la fel de bună ca să ne facă să ne simțim mai bine, să ne facă să creăm speranță.

Deci speranța e un alt fir roșu?

G.R.: Speranța e ceva ce eu am întotdeauna. Și cu cât ne păcălim mai puțin, cu cât mai pesimist și mai fatalist vedem un lucru, fără să ne amăgim că avem liber-arbitru sau că putem să mișcăm un creion de la dreapta la stânga cu ajutorul deciziei noastre autonome, cu atât mai mult vom reuși să nu cedăm în fața falselor credințe.

Invitația de presă la expoziția „Viața cu popul: demonstrație pentru realismul capitalist" spune clar că acesta este un eveniment unic, un happening.

G.R.: Și nu inaugurarea unei mișcări artistice.

Mai degrabă o parodiere a tuturo ism-elor.

G.R.: Poate că da.

Scanned with CamScanner

Pe parcursul conversațiilor și textelor tale, cuvântul „readymade" apare iar și iar, mai ales apropo de Benjamin Buchloh, dar și în note și interviuri mai recente în care tu vorbești despre ale tale „Picturi abstracte" [„Abstraktes Bild", 1966-prezent] ca readymade-uri – ceea ce înseamnă să mergi până la declarația lui Duchamp conform căreia conceptul de readymade e suficient de larg ca să includă întreg universul.

G.R.: Eu chiar cred în readymade în acest sens dominant, pentru că, dacă îl limitezi doar la artă, el tinde să devină superficial și explicativ: lucrarea [lui Piero Manzoni] *Baza lumii* [1961] a fost un exemplu pentru așa ceva.

În afară de „Demonstrație pentru realismul capitalist", au mai existat și alte proiecte similare care nu s-au realizat niciodată?

G.R.: Foarte multe. În Paris, pe acoperișul Galeriilor Lafayette, am vrut să montăm o fotografie a Alpilor, cu un contur al cerului, astfel ca Parisul să aibă și el Alpii lui. Iar în zona Neanderthal există niște priveliști încântătoare; noi voiam să ducem acolo oameni cu autobuzul și să anunțăm „Iată arta noastră." Mai târziu au făcut alții exact asta.

Pe de o parte, există această trimitere ubicuă la arta pop: imagini existente și disponibile au fost scoase din context, apropriate și recombinate. Dar, pe de altă parte, „Demonstrația" scoate la lumină și legătura cu happening-urile și acționismul.

G.R.: Asta e ceea ce m-a fascinat cel mai mult la acel moment. De exemplu, eram obsedați de ideea de a organiza o expoziție cu tablourile lui Lichtenstein, pe care să le pictăm noi. Dar s-a dovedit că ar fi prea mult de muncă.

Acest scepticism față de ideile de paternitate și geniu a dus la mai multe încercări de deconstruire a pretenției moderniste la originalitate și paternitate, prin simpla apropriere, fără permisiune, a lucrării altcuiva.

Scanned with CamScanner

G.R.: O eschivare teribilă. Mai ales atunci când o persoană își construiește întreaga viață pe asta. Dacă o faci o dată, ca demonstrație, asta pot înțelege.

În reacția ta față de arta pop de atunci te distanțai deja de ea sau erai implicat în adoptarea sau apropierea ei ca mișcare?

G.R.: Distanțarea mea se referea în principal la „bun" și „rău", și oricum această idee nu m-a interesat prea mult timp. Și nu s-a schimbat nimic, de fapt. Întotdeauna mi s-a părut că unii erau slabi și unii nu foarte buni, iar cei mai buni erau Warhol, Lichtenstein și Claes Oldenburg. Și așa e și acum.

„Demonstrația pentru realismul capitalist" era un exercițiu de forțare a limitelor: ea s-a apropiat de punctul la care arta se dizolvă în contextul ei social sau politic, astfel încât convergența trebuie să ia fie forma dispariției, fie a conflictului. Iar în ce privește convergența contextuală: acest happening a avut loc într-un magazin de mobilă și a lăsat neschimbate exponatele existente. Arta a convers cu un context preexistent, dar nu era vorba deloc de dizolvarea artei în contextul vieții.

G.R.: Da, mai degrabă ne jucam cu focul – ca să aflăm cât de departe putem merge fără să distrugem arta. Dar, în principiu, eu nu am avut niciodată nici cea mai mică dorință de a permite picturii sau artei să se dizolve în orice altceva. Acest tip de radicalism nu are niciun sens pentru mine, chiar dacă la acel moment radicalismul era în general considerat alfa și omega.

Drept criteriu al calității?

G.R.: Nu, arta era cea mai importantă calitate. De asta eu am zeflemisit toate acestea în textul meu „Polke/Richter" pentru Hanovra [„Polke/Richter", Galerie h, Hanovra, 1996] și am spus că eu eram conformist și că îmi plăceau Rafael și tablourile frumoase.

Erai conștient atunci de aceste poziții distincte?

Scanned with CamScanner

G.R.: Da, bineînțeles că eram, și uneori mă simțeam vinovat că nu sunt suficient de radical.

Nici măcar în „Demonstrația pentru realismul capitalist"?

G.R.: Când faci ceva de genul acesta, ai tendința ca asta să te îmbete și să te limitezi la a o face. Dar apoi, când faci din nou ceva care te reprezintă sau te gândești la cât de extraordinar de radicali sunt alții – tablourile stropite ale lui Pollock, plăcile de metal ale lui Carl Andre sau Arman, cu containerele lui: asta era considerat radical. Iar eu nu m-am văzut niciodată așa; eu întotdeauna am pictat.

În ciuda dialogului tău constant și a schimbului de informații cu Sigmar Polke și [Konrad] Fischer, mecanismele relației de grup nu au fost formalizate niciodată, cum s-a întâmplat de exemplu în cazul artei și limbajului.

G.R.: A fost ceva cu totul deliberat. Existau momente rare și excepționale în care noi făceam ceva împreună și formam un fel de comunitate improvizată; în restul timpului concuram unii cu ceilalți.

Există un text extras dintr-un ziar, pe un afiș pentru Galerie Fridrich and Dahlem [München].

G.R.: Acela chiar a fost un readymade, nu-i așa?

Singurul tău readymade pe care îl cunosc eu, în afară de compoziția ta cu Perry Rhodan[2] din catalogul Galerie h și non-declarația ta din cartea lui Herzogenrath.

G.R.: Pentru mine a fost exact ca o fotografie găsită. Dar nu cred că cineva s-a înnebunit după el, pentru că a fost doar pe afiș și a dispărut pur și simplu. Mai târziu am experimentat adesea cu texte sau montaje de texte de același tip.

[redacted]

2 Serie de cărți SF de mare succes din Germania anilor '60. (*N.t.*)

Scanned with CamScanner

Cum a apărut colajul de text cu Perry Rhodan?

G.R.: Am citit chestia asta, care se potrivea cu naivitatea utopică a anilor '60, cu toate ideile acelea despre alte planete. Această calitate neartistică și populară – mergea bine cu fotografiile, publicațiile, revistele ilustrate, asta era latura pop a lucrurilor. Astăzi totul ar fi absolut imposibil de imaginat.

Alt text absurd este interviul imaginar al lui Polke cu Richter/ Thwaites din 1964. Acolo apare termenul „pictor pop" – intenția era să fie ironic sau atunci v-ați definit toți drept reprezentanți germani ai artei pop?

G.R.: Intenția era ironică; la acel moment încercam să păstrăm distanța față de pop. Doar foarte la început am fost suficient de naivi încât să ne combinăm cu Konrad Fisher și să facem turul galeriilor, Sonnabend și Iris Clert, și să anunțăm „Noi suntem artiștii pop germani."

Dar folosirea imaginilor și textelor existente vine din influența pop-ului? Pop-ul a eliberat imagini disponibile și populare din contextele lor, văzându-le într-un nou mod, drept cadre în combinații noi.

G.R.: Da, bineînțeles, dar poate că putem vedea în asta și practica venerabilă de a prelua ceva, de a-l pune într-un nou context și așa mai departe. Nimic nou, de fapt.

În textele și interviurile tale, cuvântul „informal" apare în mod repetat. Nu îl respingi în mod categoric, dar tragi o linie de demarcație clară între Arta Informală și realism. În același timp, opera ta e un fel de reacție împotriva jocurilor stilistice și manieriste, pe atunci dominante, ale școlilor informală și tachistă, care au apărut din automatism – iar termenul de „informal" reprezintă exploatarea acelui potențial. Ce înseamnă astăzi pentru tine „informal"?

G.R.: Așa cum văd eu lucrurile, toți – tachiștii, pictorii acționiști, artiștii informali și ceilalți – sunt doar o parte a mișcării informale

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

care acoperă și multe alte lucruri. Cred că există un element informal și la Beuys; dar totul a început cu Duchamp și întâmplarea, cu Mondrian sau cu impresioniștii. Arta informală este opusul felului de a fi constructiv al clasicismului – epoca regilor, a ierarhiilor clar alcătuite.

Deci în contextul acesta te consideri în continuare un artist informal?

G.R.: Da, în principiu. Epoca informalului abia dacă a început.

Și peisajul acesta de aici? [Gesticulează]

G.R.: E informal, în ciuda întregii structuri, care are un aspect destul de nostalgic.

Chiar dacă nu există nicio idee principală, niciun laitmotiv, pe de altă parte nu există nicio utilizare necontrolată a șansei. În tablourile tale, șansa nu ia niciodată decizia; cel mult, șansa pune întrebările.

G.R.: E vorba de obiectul găsit, pe care apoi îl accepți, îl modifici sau chiar îl distrugi – dar întotdeauna îl controlezi. Procesul generării evenimentului șansei poate fi oricât de planificat și deliberat dorești.

Vorbești despre fotografiile pe care le face toată lumea și despre funcția lor de obiecte de cult. Imaginile sursă banale dezvăluie o calitate neașteptată, durabilă, universal picturală. Când ai spus asta explorai posibila legitimare a unor imagini nelegitime – o „artă nelegitimă", cum a numit-o Pierre Bourdieu?

G.R.: Imaginile legitime sunt fotografiile – imaginile religioase pe care oamenii le atârnă sau instalează în casele lor. Apoi noi le folosim uneori pentru artă, și asta e foarte posibil să fie nelegitim.

În aceeași notă mai spui că o fotografie poate fi văzută ca tablou, în afara categoriilor de „superior" și „inferior", ale

Scanned with CamScanner

fotografiei ritualice și artei. Asta este o diferență importantă dintre tine și Polke, nu-i așa, refuzul tău de a apela la manipulările camerei obscure?

G.R.: E mai degrabă o idee tehnică, formală; nu e atât de importantă. Pur și simplu nu-mi place să fiu în camere obscure. Dar, ca să revenim la legitimare: poate că e de asemenea nelegitim să aduci forma instantaneului prea aproape de readymade. Fotografiile sunt readymade-uri doar pentru că sunt ușor de produs, în comparație cu imaginile pictate laborios cu mâna; ca și în cazul unui readymade, nu trebuie decât să le selectezi. Întreaga distincție e una destul de fragilă, pentru că e foarte posibil să devină evident că nu există deloc ceva de felul readymade-urilor. Există doar imagini, care au valoare pentru mai mulți oameni sau pentru foarte puțini, care rămân interesante vreme îndelungată sau doar pentru câteva secunde și pentru care se plătește foarte puțin sau foarte mult.

Deci cei care fac instantaneele sunt artiști.

G.R.: Da, iar când eu pictez apoi încă un tablou cu Unchiul Rudi [*Onkel Rudi*, 1965], micul ofițer, de fapt îi atenuez forța expresivă: adevărata operă de artă aparține celor doi sau trei indivizi privați care îl pun pe Rudi în spatele unui geam, îl așază pe bufet sau îl atârnă pe perete. Singurul sens în care nu îi atenuez forța expresivă este acela că, prin pictarea lui, îi ofer mai multă universalitate.

Dislocarea îl face exemplar.

G.R.: Da, și estomparea a fost singura modalitate de a face asta rapid. Fotorealiștii au pictat ulterior fotografii într-un mod foarte amănunțit și detaliat. Eu nu am suficientă răbdare pentru asta; apoi mai există și factorii perturbatori care reușesc să se infiltreze. Unul este formatul supradimensionat, altul admirația față de munca implicată: faptul că durează un an întreg, reacția de uimire față de modul în care arată „exact ca o fotografie".

Scanned with CamScanner

Eu am vrut să evit toate acestea depreciind valorile de producere. Îți poți da seama că o fotografie e intenționată, dar ea nu a fost copiată și reprodusă în mod laborios. Asta a funcționat, iar tablourile aveau o asemănare generală cu fotografia, fără să arate ca niște copii ale unor fotografii.

Mai vorbești despre fotografie și ca desen – sau ca o cameră obscură, pe care Vermeer a folosit-o – în sensul că e un stadiu preliminar al producerii unui tablou. Asta răstoarnă primatul fotografiei, care se presupune că ar fi dat naștere modernismului prin doborârea barierelor. Tu folosești pur și simplu fotografia la facerea tabloului, ca pe ceva de la sine înțeles.

G.R.: În practica tradițională a picturii, acesta este primul pas. În trecut, pictorii ieșeau în aer liber și făceau schițe. Noi facem instantanee. Acest lucru are de asemenea menirea de a combate tendința de a lua fotografia prea în serios, toate chestiile acestea cu „lumea second-hand", care pentru mine sunt complet neimportante. Mulți critici au crezut că arta mea era o critică a vieții contemporane: criticarea ei pentru că te izolează de experiența directă. Dar asta nu a fost niciodată intenția mea.

Aparatul de fotografiat decupează o imagine. El nu oferă imaginea unică, absolută. Imaginea selectată și parțială iese în față și în același timp se retrage.

G.R.: S-a spus adesea că tablourile mele arată ca niște detalii. Se poate să fie așa, dar eu nu pot înțelege lucrul acesta, probabil din cauză că deja îl consider în prea mare măsură de la sine înțeles. Dar poate că asta voia să trimită la un anumit fel de a fi neconcludent și cu final deschis: tablourile care sunt decupate pe cele patru laturi nu pot înfățișa niciodată altceva decât secțiuni, detalii.

Și, de fiecare dată, doar una din multe posibilități.

G.R.: Bineînțeles, există excepții în care tabloul nu e deloc o posibilitate din multe altele – ca în portretele lui Betty [*Betty*, 1988] sau

Scanned with CamScanner

în nudul Emei [*Ema (Nud pe scară)*; *Ema (Akt auf einer Treppe)*, 1966]. Acele lucrări tind către capodoperă, și dacă nu sunt capodopere asta e doar din cauză că eu știu că asta nu e suficient; e întotdeauna doar ceva de felul citării unei capodopere, poate. Dar, în principiu, totul e un detaliu.

În Betty *și* Ema, *statutul de capodoperă pare să se infiltreze pe nesimțite – mă gândeam de asemenea și la* Colț de catedrală *[*Domecke, *1987]*.

G.R.: Dar asta se poate întâmpla și la un Tablou cenușiu [seria „Grauer Bilder", 1968-prezent]. Pe un perete de muzeu, el are ceva care aduce a capodoperă: modul în care e atârnat.

Iar celelalte „Tablouri abstracte"?

G.R.: Aș putea include și tablouri precum *Janus* [1983] și *Juno* [1983], de exemplu. Dar asta poate doar din cauză că au titluri atât de frumoase. Există destule.

Capodopera e antiteza absolută a anecdotei. Și a detaliului, și a secvenței. Pe de o parte, tu vorbești despre imposibilitatea unei picturi absolute; pe de alta, reiei conceptul de capodoperă.

G.R.: Poate că acesta este lucrul la care te străduiești întotdeauna să ajungi, capodopera; numai că niciodată nu se dovedește a fi asta. Capodopera pare atât de în afara timpului, încât nici măcar nu te poți strădui să ajungi la ea.

În dicționarul german al Fraților Grimm, „capodopera" e definită drept „un tablou excelent, perfect din punct de vedere artistic". În cartea lui, Überwindung der Kunst *[*Calea de depășire a artei, *1947], Alexander Dorner ne vorbește despre o cercetare asupra criteriilor care definesc cele mai populare tablouri. Rezultatul este reprezentarea. Oamenii cumpără reproduceri și afișe color pe baza următoarelor criterii:*
1) adâncimea picturală – concept derivat din perspectiva centralizată;
2) conținutul narativ.

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

G.R.: În *Floarea soarelui* a lui Van Gogh nu prea există niciuna dintre cele două calități. În acest caz, „Povestea lui Vincent Van Gogh" e cea care pare să fie cea mai importantă. Și întreaga dezbatere despre capodoperă e relativizată de faptul că este foarte posibil ca tablourile pe care noi le considerăm acum capodopere să fi fost arta de consum absolut banală a epocii lor.

Mona Lisa avea aura ei, chiar și în timpul vieții lui Leonardo. Acel tip de premoniție a calității durabile a operei este un fenomen binecunoscut.

G.R.: Dar la momentul acela însuși cuvântul „maestru" avea un sens diferit, care avea mai mult de-a face cu meșteșugul.

În Londra, portretele Betty au dobândit brusc o calitate durabilă, universală, aproape absolută; în mod curios, același lucru a fost valabil și pentru reacția mai largă de care s-a bucurat ca afiș de la metrou. Capodopera presupune întotdeauna această mișcare; spui asta și apoi retractezi. E o capodoperă și în același timp nu e.

G.R.: E ceva ușor refractat de efectul istoric sau nostalgic.

Discuția despre opere și pozițiile artiștilor, care pentru tine sunt importante, ajunge la apogeu în interviul cu Buchloh [în Tablourile lui Gerhard Richter, *1988], cu un fel de reconstrucție a viziunii tale asupra istoriei artei. Într-un interviu mult mai timpuriu l-ai amintit pe Barnett Newman ca reprezentant al unei poziții istorice și pe Gilbert & George drept contemporani.*

G.R.: Barnett Newton a fost întotdeauna important. M-am gândit la el imediat după Mondrian și Pollock. Newman era un ideal, pentru că el crea niște câmpuri mari, clare și sublime pe care eu nu aș fi putut să le gestionez niciodată. Era opusul meu absolut.

Înrudirea ta cu Gilbert & George rezidă într-un interes și o dorință comune de la acel moment față de normalitate, în ideea de a dispărea într-o viață complet banală?

Scanned with CamScanner

G.R.: Îmi plăcea de ei în primul rând ca marginali. La momentul acela, minimalismul, arta peisagistică și arta conceptuală erau dominante. Le prețuiam pe toate, chiar dacă aveam prea puțin de-a face cu ele. La Gilbert & George îmi plăcea, de asemenea, latura foarte nostalgică. Ei au fost primii cărora le-au plăcut peisajele mele. Cred că ceea ce m-a impresionat cel mai mult a fost modul în care ei își considerau independența ca pe ceva de la sine înțeles.

Faptul că nu băgau tablourile în cămașa de forță modernistă dogmatică?

G.R.: Cămașa de forță ideologică. Poate că eu am un fel de imunitate față de ideologii și mode, pentru că mișcările au trecut întotdeauna pe lângă mine: perioada nazistă, socialismul, rockul – și toate celelalte mode care au constituit *zeitgeist*-ul în gândire, atitudini, vestimentație, coafură și toate celelalte. Mie toate mi se par mai degrabă intimidante, decât atrăgătoare.

Nu ai amintit deloc de Magritte.

G.R.: Magritte e prea popular, prea drăguț pentru mine: o artă minunată de calendar, de director de școală sătească. *La Trahison des images* [1928-1929], „Aceasta nu este o pipă": pentru mine, asta nu e o informație foarte importantă.

Ceea ce mi se pare mie important este îndoiala lui recurentă referitoare la numele lucrurilor.

G.R.: Poate că am exclus arta lui deoarece îmi dădeam seama deja că eram în pericol de a picta ceva puțin prea popular. Am observat asta la expoziții: am reacții foarte bune. Portarii și femeile de serviciu cred că totul e minunat, până și „Tablourile abstracte". De fapt asta e situația ideală, dacă faci ceva ce place tuturor.

Respingerea modernistă a oricărei „arte pentru toți" a apărut dintr-un resentiment, deoarece pictura își pierduse toate funcțiile de reprezentare în favoarea fotografiei.

Scanned with CamScanner

G.R.: Am oroare față de imaginea artistului ca personaj neînțeles. Prefer epocile înalte, precum Renașterea sau Egiptul antic, în care arta făcea parte din ordinea socială și era necesară în prezent. Un Van Gogh suferind și neapreciat nu e idealul meu. Îmi place mai mult Gustave Courbet.

Cât de important a fost Beuys pentru tine?

G.R.: În principal ca fenomen și ca persoană. Când am văzut prima oară lucrările lui, nu m-au interesat deloc; erau prea excentrice pentru mine. Înclin tot mai mult în favoarea a ceea ce e oficial, clasic, universal.

Împreună cu Manet și Ingres, Beuys e singurul alt artist expus în atelierul tău.

G.R.: Pentru că încă mă fascinează ca persoană mai mult decât oricine altcineva; acea aură specială a lui e ceva ce nu am mai întâlnit nici până atunci, nici de atunci încolo. Restul sunt mult mai obișnuiți. Pe Lichtenstein și Warhol îi înțeleg dintr-o privire; nu au avut niciodată acea calitate periculoasă pe care o are Beuys.

Apropo de tablourile abstracte ale anilor '80, tu pui din nou în acțiune ideea de șansă. John Cage a creat operațiuni aleatoare din metode bazate pe incertitudine. Dar eu nu văd deloc în opera ta șansa, în termenii în care interpretează el operațiunile aleatoare; tu ai mai puține jonglări în serie cu elemente cunoscute, guvernate de aruncarea zarului, decât se obișnuiește în arta conceptuală.

G.R.: Cu excepția „Hărților colorate". Acestea erau în serie; am amestecat culorile date și apoi le-am pus la întâmplare. Mi s-a părut interesant să leg șansa de o ordine complet rigidă.

Asta înseamnă să-i dai formă.

G.R.: Un arhitect m-a întrebat cândva ce era așa de bun la „Hărțile colorate" – ce anume ar fi trebuit să fie artă acolo. Am încercat

Scanned with CamScanner

să-i explic că pentru a crea proporțiile potrivite și pentru a-i da aspectul potrivit avusesem nevoie de foarte multă muncă.

Să-i dai o formă, cu alte cuvinte.

G.R.: Da, pentru că ar fi existat și alte modalități posibile de a realiza această idee. Puteam să pictez aici acești biscuiți, în culori diferite, și să-i arunc în cameră, și atunci aș fi avut 1 024 de culori într-o formă aleatoare. Sau în „Tablourile cenușii": dacă le-aș fi pictat pentru că nu mă puteam gândi la nimic altceva și pentru că oricum nimic nu avea sens, atunci aș fi putut la fel de bine să vărs vopseaua pe stradă sau să nu fac absolut nimic.

„Tablourile abstracte" mai târzii evocau și ideea de tablou ca „model". Asta era într-un sens à la Mondrian?

G.R.: Era ceva care a apărut într-un interviu cu Buchloh: ideea că tablourile lui Mondrian ar putea fi înțelese ca modele sociale ale unei lumi non-ierarhice și egalitare. Poate că asta m-a determinat să văd propriile mele „Tablouri abstracte" ca modele, nu ale unei lumi egalitare, ci ale uneia variate și mereu în schimbare. Dar, din fericire, tablourile lui Mondrian nu sunt interpretate ca modele de societate. Cea mai importantă calitate a lor e una foarte diferită. Ar fi groaznic dacă tabloul *Boogie woogie pe Broadway* [al lui Mondrian; 1942-1943] ar fi un model de societate; ar însemna că „Galbenii, Roșii și Albaștrii" se mișcă toți în linii drepte[3].

În 1973, Roland Barthes a scris că „A fi modern înseamnă să știi ce nu mai este posibil."

G.R.: Ce nu mai este posibil e tot ceea ce s-a spus deja, toate stupiditățile acompaniatoare ale substanței și formei, mesaje

3 În tabloul lui Mondrian apar forme geometrice galbene, roșii și albastre, care în acest pasaj sunt folosite ca denumiri ale unor categorii sociale. (*N.t.*)

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

pseudointeligente și intenții neoneste. Dacă încerci să le eviți pe toate, la început e greu, dar în cele din urmă funcționează.

Această evitare e ceva ce tu ai descris cândva drept „evadare"; iar în tablourile tale timpurii asta se referea mai ales la alegerea motivelor.

G.R.: Ca și iepurele lui Beuys. Și el era mereu pe fugă; cum să formulez asta: a evada din falsitate e întotdeauna un bun punct de plecare.

Mi se pare că această idee a evadării apare brusc mereu în lumea de astăzi. E o evadare care se confruntă cu realitatea: nici o evadare notalgică în trecut, nici una utopică în viitor.

G.R.: Sper să fie așa. Chiar dacă ea creează și mai multă incertitudine, pentru că evadații utopici și nostalgici sunt întotdeauna cei care au avantajul de a ști încotro se îndreaptă.

Incertitudinea ca opus absolut al planului de lucru controlat?

G.R.: Practic, da: chiar dacă toată chestia asta poate părea destul de profesionistă, de fapt nu e, pentru că nu e planificată și controlată: pur și simplu se întâmplă.

„Arta se întâmplă" a lui Whistler.

G.R.: Sau „Plouă, ninge, pictează" a lui Buren.

În colecția ta de fotografie în curs de desfășurare Atlas *[cca 1962-prezent] există schițe și proiecte ale unor camere care lasă să se vadă un efort de a găsi un loc adecvat pentru tablouri, de a crea un fel de calitate specifică amplasamentului.*

G.R.: Genul ăsta de lucru funcționează doar în schițe, pentru că execuția ar fi insuportabilă, exagerată și bombastică. Dar mi-a prins bine să proiectez sanctuare de acel tip, pentru tablouri cu un efect incredibil, total.

Spații utopice?

G.R.: Și megalomane.

Scanned with CamScanner

Ce lucrări ale tale există în spații publice? Stația de metrou din Duisburg; Banca Hypo din Düsseldorf?

G.R.: Și *Victoria* [*Victoria* I și II, 1986], două lucrări format mare din biroul unei companii de asigurări. Cele *Două tuşe galbene* [1980] se află într-o şcoală. Asta e tot, aproape. Iar la BMW există, destul de prost expuse, trei pânze mari: roșu, galben și albastru, fiecare de trei metri înălțime pe șase metri lățime – ca extindere.

Lucrări comandate...

G.R.: Da, uneori mi-a plăcut să fac lucrări comandate, ca să descopăr ceva ce nu aș fi descoperit de unul singur. Astfel, atunci când Siemens mi-a comandat prima mea *Scenă urbană*, asta a dus la toate „Scenele urbane" [serie, 1968-prezent] care au urmat. De asemenea, e foarte plăcut ca tablourile să aibă un amplasament cunoscut în care să ajungă.

Ai ținut întotdeauna să nu controlezi locul în care ajung tablourile tale, să nu decizi unde și cum sunt expuse.

G.R.: Să le las să plece necondiționat. Nu au nevoie de niciun fel de precauții. Dacă sunt bune de ceva, vor găsi întotdeauna locul potrivit; dacă nu, o să ajungă într-o pivniță, și pe bună dreptate. Imaginează-ți că Giacometti ar fi dat dispoziții de tipul acesta! Mă bucur că n-a făcut-o, astfel că sculpturile lui pot fi expuse într-un mod diferit de fiecare dată, acum în Danemarca, apoi în Stuttgart. De fiecare dată arată diferit, și totuși sunt mereu la fel. Există unele cazuri înspăimântătoare de artiști care au creat astfel de monumente nepieritoare pentru ei. Un anumit Herr Diefenbach, de exemplu, în Capri. Jenant.

Există și unele exemple pozitive: Muzeul Segantini, Capela Rothko, Camerele de pământ *ale lui Walter de Maria [1968; 1974; 1977].*

G.R.: Și *Câmpul cu fulgere* al lui [1971-1977]. Și toate acele biserici minunate, bineînțeles – acolo a funcționat de minune.

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

Lucrările au rezistat în timp grație relației lor simbiotice cu spațiul.

G.R.: În momentul acesta suntem foarte departe de asta. În acea conversație curioasă pe care a avut-o cu Beuys, Anselm Kiefer și Enzo Cucchi [*Ein Gespräch*, 1986], Jannis Kounellis vorbea despre construirea unei catedrale. Prezență stimulată. Asta se face uneori din motive de politică a artei, atunci când galeriile și curatorii vor să impună ceva prin forță și să creeze monumente artificiale de acest tip, pline de pseudocapodopere.

Mie mi se pare mai important ca oricând că există unele locuri în care poți să mergi și să vizitezi lucrările – așa cum eu vizitez din când în când lucrarea ta despre Baader-Meinhof [October 18, 1977, *1988] din Frankfurt.*

G.R.: Nu că acela ar fi un muzeu ideal, exact. Dar înțeleg ce vrei să spui.

Când am văzut camera ta din Kassel („O cameră cu tablouri", documenta IX, Kassel, 1992), la început m-am întrebat dacă tu aleseseși lemnul, dacă el prelua ceva care era inerent arhitecturii pavilionului. Lemnul poate să facă parte dintr-o trusă prefabricată și, în mod paradoxal, el împinge toată chestia aproape până la nivelul unui interior casnic îngrijit. În același timp, el subliniază puternic ruptura de formula Cubului Alb.

G.R.: Paul Robbrecht a fost cel care mi-a sugerat lambriurile de lemn. Pereții albi obligatorii datează de doar 60 sau 80 de ani.

Singurul alt loc în care am văzut acel tip de expunere din podea până în plafon în ce privește opera ta e propriul tău atelier.

G.R.: Funcționează doar în spații mici, pe latura privată. De fiecare dată când am încercat să fac o compartimentare temporară la o expoziție mai mare, nu a funcționat deloc.

Ce m-a surprins în Kassel a fost lucrarea cu flori [Flori (Blumen), *1992]. A fost pictată după ce ai vizitat Japonia?*

Scanned with CamScanner

G.R.: Da, probabil că acea călătorie a avut o anumită influență; ea a influențat și acele tablouri cu dungi verticale răzuite.

Lucrarea cu florile a rămas unică în opera ta. Dar la momentul acela m-a făcut să mă gândesc la un ciclu. Ar putea fi un punct de plecare.

G.R.: De atunci încoace am încercat să pictez fotografii cu flori, dar nu a ieșit nimic convenabil. Iar când am încercat să pictez florile însele, nici asta nu a funcționat, din nefericire. Ar fi trebuit să-mi amintesc că pentru mine foarte rar a funcționat să fac o fotografie pe care să o folosesc pentru un tablou. Faci o fotografie de dragul ei și mai târziu, dacă ai noroc, descoperi că poate fi sursa unui tablou. Pare să fie mai mult o chestiune de șansă, să faci o poză cu acea calitate specifică demnă de a fi pictată. La fel s-a întâmplat cu imaginea cu *Catedrala*. Am făcut fotografia în 1984. În momentul acela nu eram în cea mai bună dispoziție posibilă. Iar după ce am pictat-o, trei ani mai târziu, am continuat să fotografiez și alte „colțuri de catedrală" de același tip – dar nu mi-a ieșit nicio poză utilizabilă. Starea mentală contează foarte mult...

... o stare specifică unui anumit moment...

G.R.: ... și te face să fii receptiv la ceva. Dacă m-aș duce acum la catedrala aceea, n-aș ști ce să fotografiez. Nu există niciun motiv pentru asta, iar eu nu am cum să forțez. M-am dus până în Groenlanda, deoarece Caspar David Friedrich pictase acel tablou minunat, *Epava navei Speranța* [1824]. Am făcut sute de fotografii acolo și abia dacă a ieșit un tablou. Pur și simplu n-a funcționat.

Deci „căutarea motivului" te-a condus foarte rar la un tablou?

G.R.: Căutarea motivului e strict pentru profesioniști. Pe de altă parte, când mă așez undeva, în aer liber, mai mult sau mai puțin fără țintă și fără să caut un motiv, atunci dintr-odată poate să iasă la lumină acel lucru pe care nu îl căutai. Asta e bine.

Scanned with CamScanner

Lucrarea cu florile pune, în particular, problema realității experiențiale a naturii, care nu mai e o experiență directă a naturii.

G.R.: Pentru că florile sunt tăiate și puse într-o vază...

... sau poate pentru că asta se întâmplă prin intermediul fotografiei.

G.R.: Eu cred că asta e mai puțin important, pentru că florile pictate direct nu ar fi mai puțin artificiale. Totul e artificial. Mănunchiul de flori, fotografia – totul e artificial. Asta nu e deloc ceva nou.

Sau, ca să răsucim asta din nou: Demiurgul și veșnica reîntoarcere a naturii a lui Nietzsche. Pictorul se duce în natură și o vede ca pe un tablou făcut de el.

G.R.: O idee frumoasă, și una absolut corectă, nu doar pentru pictori, ci pentru toată lumea. Noi creăm o natură a noastră, pentru că o vedem întotdeauna în modul care ne convine din punct de vedere cultural. Când vedem munții drept ceva minunat, deși ei sunt doar niște mormane de piatră stupide și obstaculante, sau vedem buruienile alea inutile drept un tufiș minunat, unduindu-se ușor în vânt: astea sunt doar proiecțiile noastre, care merg mult dincolo de orice valori practice, utilitare.

Când ai folosit pentru prima dată oglinzi?

G.R.: În 1981, cred, pentru Kunsthalle din Düsseldorf [„Georg Baselitz/Gerhard Richter", Kunsthalle Düsseldorf, 1981]. Înainte de asta, am conceput o cameră a oglinzilor pentru expoziția „Arta occidentală" a lui Kasper König [„Westkunst: Zeitgenössische Kunst seit 1939", Rheinhallen, Köln, 1981], dar nu a fost construită niciodată. Nu există decât proiectul, patru oglinzi pentru o cameră.

Și lucrarea ta Kugel *[*Bile de oțel, *1989] a fost declarată a fi tot oglinzi.*

G.R.: E ciudat cu aceste *Bile de oțel*, pentru că eu am spus cândva că o bilă e cea mai ridicolă sculptură pe care mi-o pot imagina.

Scanned with CamScanner

Dacă o faci chiar tu.

G.R.: Poate și ca obiect, pentru că o sferă e o perfecțiune stupidă. Nu știu de ce acum îmi place asta.

Ce m-a atras la oglinzile mele a fost ideea că în ele nimic nu este manipulat. O oglindă de cumpărat, atârnată pur și simplu acolo, fără niciun adaos, care operează în mod imediat și direct. Chiar și cu riscul de a fi plictisitoare. Simplă demonstrație. Oglinzile și, cu atât mai mult, *4 geamuri de sticlă* [1976], erau, cu siguranță, îndreptate și împotriva lui Duchamp, împotriva *Oglinzii mari* [1915-23].

Duchamp revine mereu, ca un bumerang. Tu adopți o poziție opusă complexității Oglinzii mari, *și imediat intervine și ideea de readymade.*

G.R.: Poate. Dar ce m-a interesat pe mine a fost să merg împotriva acestei întregi pseudocomplexități. Invocarea misterului, cu praf și mici linii și tot felul de alte chestii deasupra, mie nu-mi place misterul fabricat.

În 4 geamuri de sticlă, *actul artistic e redus la nivelul minim.*

G.R.: Încă o dată, a trebuit să mă chinui să găsesc proporția corectă, să am rama corectă. Așadar nu e un readymade, așa cum nu e nici *Oglinda mare* a lui Duchamp.

Pentru că înglobează atât de multă muncă.

G.R.: Exact. La un moment dat era cât pe ce să cumpăr un readymade. Era un clovn-păpușă cu motor, cam de 1,5 metri înălțime, care se ridica și apoi se prăbușea. Costa peste 600 de mărci [germane] la acel moment și nu mi l-am permis. Uneori îmi pare rău că nu am cumpărat acel clovn.

Ai fi putut să-l expui chiar așa, ca pe un readymade nemodificat?

G.R.: Chiar așa. Există foarte puține cazuri în care regreți că nu ai făcut ceva, iar acesta e unul dintre ele. Altfel, aș fi uitat de el de mult.

Hans Ulrich Obrist
Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

În atelierul tău există o oglindă mică, atârnată în așa fel încât vezi mereu în ea părți de tablouri terminate recent.

G.R.: Ce e încântător e că face spațiul pictural încă și mai variabil și mai supus întâmplării decât e el în fotografie.

Încă și mai deschis?

G.R.: Da, e singurul tablou care arată mereu altfel. Și poate că există undeva o aluzie la faptul că fiecare tablou e o oglindă.

Ironizează atributul modernist al planității.

G.R.: Sau mai degrabă la viziunea că fiecare tablou are un spațiu și o semnificație și e o aparență și o iluzie, indiferent cât de radical ar fi, până la obiectivul modernist al suprafeței plane, ca în „Tablourile cenușii": aceste suprafețe au devenit și ele, încă o dată, iluzii optice.

Prin faptul că reflectă spațiul pictural, Bile de oțel *e în mod simultan și receptorul, și emițătorul aparenței. Acest spațiu care era cândva atributul puterii mundane a împăratului pare să fi ieșit din cadru.*

Ca atunci când joci bile. Arunci; creezi o nouă situație.

Împotriva disoluției arhitecturii

Acum mai bine de zece ani am făcut un interviu despre un volum de scrieri ale tale. Astăzi am discutat cu Walther König despre republicarea cărții, adăugită pentru a cuprinde scrieri noi, dar, în mod paradoxal, de la ultima carte încoace nu au mai apărut texte noi.

G.R.: Nu, nu au mai existat texte noi. Cumva, cartea aceea mi-a anulat acest impuls. Am fost de-a dreptul șocat de asta, încât mi-am spus „Nu mai ai nevoie de asta", „ar fi mai bine să lași deoparte chestia asta cu notarea impresiilor".

Scanned with CamScanner

Dar între timp au apărut destul de multe interviuri, unele dintre ele destul de lungi.

G.R.: Interviuri, da, dar acolo ai un partener.

Mi-am dat seama că, în toate interviurile existente, ai fost întrebat foarte rar despre arhitectură. Au existat conversații cu arhitecți și, de asemenea, momentul în care ai construit casa. Cum a pornit asta?

G.R.: A fost și este un fel de hobby, o atracție față de meșteșug și construcții. A construi rafturi, dulapuri sau unelte sau a desena planuri de construcție are o motivație funcțională sau socială. Atunci când se produc schimbări sociale, eu sunt imediat acaparat de o pasiune pentru a construi și cred că în modul acesta pot anticipa sau accelera transformarea din viață, cel puțin sub forma unei schițe. Casa în care locuiesc a fost o astfel de lucrare anticipatoare – mai întâi e construită, apoi îți schimbă viața.

Deci a adus cu ea o schimbare?

G.R.: Da, mai întâi a fost casa, apoi familia și casa a fost umplută.

Este oare posibil ca și clădirile să producă realitate?

G.R.: [*Râde cu poftă*] Da, prin casa asta am anticipat vaga mea dorință de noi condiții sociale. Și era îndreptată într-un mod foarte naiv și polemic împotriva disoluției arhitecturii. Era foarte conservatoare: simetrică, observabilă, stabilă.

Împotriva deconstructivismului pe atunci dominant.

G.R.: Da, și care nu e mai puțin nebunesc nici astăzi.

Deci a fost o reacție împotriva...

G.R.: ... tuturor acestor porcării nebunești. Fără îndoială, sunt conștient de pericolul unei poziții stricte în arhitectură, cum ar fi, de exemplu, cea reprezentată de Ungers. Și bineînțeles că există mulți arhitecți mari, de exemplu Foster sau Renzo Piano. Dar

Scanned with CamScanner

când am văzut Centrul Klee din Berna al lui Piano, care arată ca o pistă pentru curse de cai, mi s-a părut pur și simplu groaznică. Nu are nimic de-a face cu Klee; poți umple lucrul acela cu orice. Probabil că în Berna există un mecena care vrea să arunce o sută de milioane pe apa sâmbetei. E de asemenea îngrozitor că totul e lăsat în seama arhitectului. Asta e greșeala fundamentală a tuturor acestor mecena, care nu mai știu ce vor. Oricine o ia razna când nu i se impune nicio limită.

Dar cu casa ta a fost altă poveste, de vreme ce ai desenat-o tu însuți și ai devenit arhitect. Ai avut un arhitect, însă doar pe post de consultant.

G.R.: Am construit multe machete. Pentru detalii și pentru înțelegerea de ansamblu aveam nevoie de un arhitect, care mi-a dezvăluit cum arăta ce voiam eu. Asta e diferența dintre mine și Wittgenstein, care a desenat el totul, până la ultimul șurub. Eu nu am o pasiune chiar atât de extremă pentru construcții.

Deci ai dat indicații, ai desenat planul general și structura?

G.R.: Totul, fiecare cameră și întregul plan de ansamblu, crucea și aripile pătrate, simetria aceea minunată. Dacă am noroc, ceva etern a luat naștere.

Acum există prea multă disoluție. Dar îmi amintesc cum blestemam atunci muzeul lui Gehry din Bilbao – iar când am ajuns acolo am fost, într-adevăr nu încântat, totuși fascinat și contemplativ.

Există întotdeauna arhitectură desenată de artiști. Și există multe exemple istorice de ateliere de artiști. Joan Miró, de exemplu, a avut un atelier construit pentru el în Mallorca de către José Maria Sert, eroul modernismului spaniol. Cum trebuie să funcționeze un spațiu ca să îți servească ție drept studio?

G.R.: Mai bine decât cel pe care îl am acum. Dar mi-ar fi teamă, cumva, să am un atelier perfect. De aia îl las așa deficitar cum e.

Scanned with CamScanner

Ușile înalte de la casa ta sunt remarcabile.

G.R.: Da, înalte de trei metri. Îmi place foarte mult asta, iar o persoană nu e absolut deloc micșorată de o astfel de ușă. Dimpotrivă, oamenii devin mai înalți. Poate părea paradoxal, de vreme ce eu, cu cei 1,60 metri ai mei, încap de două ori în ea.

Un alt reper al casei tale e o deschidere către interior și o închidere către exterior. Din stradă e aproape invizibilă...

G.R.: Poate că acum aș fi mai puțin predispus să mă închid în modul acela, dar această zonă din Hahnwald a fost foarte dificilă pentru mine și a trebuit să mă obișnuiesc încet-încet cu un astfel de cartier.

Atunci era într-adevăr vorba de a te izola?

G.R.: Da, de a mă închide ermetic și de a rămâne neperturbat. Casa însăși e deschisă de jur împrejur. Abia după un an mi-am dat seama că nu poți locui acolo fără un sistem de alarmă. Cu douăsprezece uși exterioare la nivelul solului, practic nesecurizate, e foarte ușor să-ți dea cineva în cap în somn. Așa că după aceea am schimbat asta.

Mă interesează să aflu dacă au existat arhitecți care au fost importanți pentru tine, care te-au influențat sau inspirat?

G.R.: Niciun arhitect anume. Mă interesează în general clădirile, nu contează ale cui și de unde. Bineînțeles, există și unele nume, Palladio, arhitecții Bauhaus și Ungers – tot ce arată bine.

Mies?

G.R.: Da.

Gropius? Le Corbusier?

G.R.: Gropius, da. Corbusier e puțin prea pitoresc și rotund pentru mine.

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

Un alt aspect al relației tale cu arhitectura se leagă de expoziții. Ai proiectat adesea spații pentru tablourile tale.

G.R.: Uneori pentru spații utopice, dar și pentru spații reale, pentru a pune în scenă expoziția cum se cuvine și a prezenta tablourile în cel mai bun mod posibil.

Când a început asta? În Atlas *de la începutul anilor '60 se găsesc deja astfel de constelații spațiale utopice.*

G.R.: Atunci a început. Acest lucru nu face decât să reflecte o atracție către spațiile frumoase. În unele cazuri am insistat, în acest scop, că un spațiu trebuie să aibă o fereastră. Ca în 1986, la Kunsthalle Düsseldorf, unde au deschis fereastra pentru prima oară.

Ai fost, de asemenea, primul care a abordat orientarea spațială foarte problematică a muzeului german Guggenheim din Berlin și, într-adevăr, ai făcut asta scoțând la lumină o fereastră care dădea în stradă.

G.R.: Asta făcea parte din lucrare, într-un fel. Descoperirea ferestrelor era foarte complicată și de asemenea foarte scumpă, din cauza cerințelor de orientare a geamurilor ale construcției. Acum am pus din nou în acțiune ferestrele, în Düsseldorf, ca parte a expoziției colecției Nordrhein-Westfallen, astfel încât să poți vedea de afară înăuntru, dar, mai presus de orice, dinăuntru afară.

Fereastra e un „element de expunere"?

G.R.: Habar n-am ce înseamnă asta, dar mi se pare o pierdere faptul că, adesea, muzeele nu mai vor să aibă ferestre. Clădirile au toate aer condiționat și sunt iluminate într-un mod sterilizat, astfel că nu mai ai nevoie de ferestre.

Ca această situație de la subsol din Lenbachhaus, în München, unde este deschisă acum expoziția ta din Düsseldorf.

Scanned with CamScanner

G.R.: Am fost foarte nemulțumit de asta, mi se pare foarte neplăcut. Asta chiar nu e deloc arhitectură, e un peron de tren, e non-arhitectură. Așa cum o adevărată lucrare teatrală are nevoie de o scenă, la fel și tablourile au nevoie de arhitectură. E foarte simplu.

Există schițe pentru atârnarea tablourilor, geamurilor sau portretelor. Și mai există indicațiile interesante pentru un muzeu pentru cele o mie de tablouri cenușii, un fel de cazarmă cu o mie de camere, una de tablou. Această relație bidirecțională dintre tablou și spațiu e importantă pentru tine. Cum au evoluat lucrurile cu spațiul în care colaborezi cu Blinky Palermo?

G.R.: Mi-au plăcut lucrările lui de perete, iar odată, când am ajuns la galeria din München, unde el tocmai pictase peretele în ocru, i-am spus, absolut în glumă: „Lipsește ceva. Data viitoare ar trebui să instalăm două sculpturi." Mai târziu am pus în practică acea idee la galeria Heiner Friedrich din Köln.

Ce e de asemenea interesant sunt geamurile, care încep în anii '60, împreună cu camerele. Sunt un element care apare frecvent. Iar în ultimii ani li s-au adăugat geamurile clivate. Poți să spui ceva despre asta?

G.R.: Te referi la cele unsprezece geamuri sprijinite de perete? Ei bine, după ce am proiectat și desenat geamurile înrămate, geamurile înclinate au fost un fel de dar. Adică am dat peste ele, aici în atelier, de geamurile sprijinite de perete. Au stat acolo până le-am descoperit.

Un fel de readymade?

G.R.: Un fel de readymade. Pentru că le-am pus deoparte pentru alte scopuri. Și nu erau unsprezece, erau cinci sau șase, și arătau din ce în ce mai bine. S-a întâmplat puțin câte puțin. Mai întâi le pui în lumina potrivită, din podeaua atelierului. Apoi a venit suportul potrivit, numărul corect a fost apoi căutat, și în cele din urmă

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

lucrarea a fost terminată. La momentul acela îl aşteptam pe Kasper König şi nu ştiam dacă el o să vadă măcar cele unsprezece geamuri. Dar el le-a văzut imediat şi a spus că le vrea. Bineînţeles, asta mi-a făcut mare plăcere.

Câteva din lucrările tale reacţionează la spaţii şi chiar în sensul unei replici sau critici la adresa spaţiului.

G.R.: Cum ar fi, de exemplu, *Acht Grau* [*Opt cenuşiuri*, 2002], care a fost instalată prima oară la Guggenheim Berlin, sau *Graue Spiegel* [*6 oglinzi cenuşii*, 2003], pentru Dia:Beacon. Deşi ambele lucrări au fost concepute pentru un spaţiu anume, ele ar putea exista şi în alt spaţiu.

Cele trei tablouri de la BMW *au fost însă comandate exclusiv pentru holul de la intrare; ca şi banda de douăzeci de metri [*Tuşă (pe roşu)*] pentru şcoala din Soest. Ar fi totuşi posibil ca ele să existe altundeva? Ca şi instalaţia neagră pentru clădirea parlamentului?*

G.R.: O, da. Steagul are dimensiuni mult prea excesive ca să se potrivească altundeva. Reichstagul este locul potrivit pentru *Schwarz, Rot, Gold* [*Negru, roşu, auriu*, 1999].

Există câteva versiuni mai mici ale acestui steag şi reproduceri. În mod interesant, această lucrare comandată a dus la alte lucrări.

G.R.: Eu nu am primit o comandă să fac steagul german. Tema m-a inspirat, chiar dacă Palermo a făcut şi el unul şi există binecunoscutul steag al lui Jasper Johns. De asemenea, am atârnat cândva o versiune de un metru pe un metru a steagului în sufrageria mea. Dar nu a funcţionat; era prea apăsător să trebuiască să vezi mereu negrul, roşul şi auriul.

Există o interacţiune: pe de o parte ai steagul, pe de altă parte poţi să-l vezi şi în mod abstract – merge în ambele sensuri.

Scanned with CamScanner

G.R.: Da, în Berlin tema steagului nu deranjează pe nimeni, bineînțeles. Și întreaga prezentare de acolo e atât de mare – e atât de elegantă încât te binedispune. [*Râde*]

Cum au luat naștere tablourile BMW, care au fost comandate?

G.R.: Pe vremea aceea făceam fotografii cu structuri de paleți și resturi de culoare, pe care apoi le măream și le pictam. Comanda a venit la momentul potrivit, în sensul că ceea ce făceam eu deja se putea aplica. Cu S T R O N Ț I U a fost și mai bine: lucram deja la tablouri cu tema asta atunci când am primit o solicitare formală din partea Herzog & Meuron, așa că dobândisem exact ce era necesar pentru motivul S T R O N Ț I U: o tehnică de pictură perfectă pentru aceste dimensiuni extreme de peste nouă pe nouă metri.

Și asta a funcționat doar acolo, pe acel perete?

G.R.: Nu, și pe alți pereți. A funcționat foarte bine, de exemplu, la K20 din Düsseldorf, poate chiar mai bine decât la Muzeul Young – am văzut doar o fotografie de acolo care o înfățișează într-un mod foarte dezamăgitor, moartă și pustie ca o fotografie a unei machete.

Efectul din Düsseldorf nu era câtuși de puțin lipsit de viață. Cele două dungi au fost și ele comenzi?

G.R.: Da, am primit pereții lungi și m-am gândit că poate zece sau douăsprezece tablouri unice li s-ar potrivi bine. Așa că am început să fac „artă" în acest scop, dar nu au ieșit decât niște creații ridicole – până când am dat de ideea celor două dungi.

Dar lucrul la dungi a eliberat ceva extrem, care n-ar fi apărut fără această comandă, și acesta e celălalt aspect care e foarte interesant.

G.R.: Da, e adevărat, misiunea a adus cu ea și asta. La momentul acela mă deranja ceva, anume apropierea de tușa lui Lichtenstein. Dar dunga mea mai lungă era atât de extremă și de diferită de cea a lui Lichtenstein, încât îngrijorările mele s-au risipit.

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

La Lichtenstein e vorba, în mod evident, de reprezentarea unei tuşe, dar la tine e ceva mult mai ambivalent.

G.R.: Cele două dungi ale mele se joacă şi cu iluzia tuşelor reale, care arată ca şi cum ar putea fi produse doar de o pensulă gigantică.

Nu am discutat încă, în legătură cu arhitectura, despre ferestrele de biserică. Când am fost aici în urmă cu un an, m-am dus la capela mică de la periferia Kölnului. Aceea nu a fost o lucrare comandată, ci ai expus acolo un foto-tablou deja existent. Cum s-a întâmplat totul?

G.R.: Un tipograf amabil mi-a făcut cadou o fotografie veche de şaizeci de ani, care a ajuns să mă fascineze. O privelişte aeriană a părţii sudice a Kölnului, făcută de forţele aeriene americane, cu podul distrus şi nenumăratele cratere de bombe.

Asta îmi aminteşte de tablourile tale cu oraşul...

G.R.: ... pentru că şi ele par atât de bombardate. La fotografia asta, însă, era mai degrabă invers: pentru că ea însăşi era avariată, am putut să o refac şi să o retuşez, astfel că a ajuns să arate ca o fotografie nou-nouţă. Apoi am făcut o copie şi o fotografie mare pentru biserica de aici.

Acum lucrezi din nou la un proiect pentru o biserică, o instalaţie fereastră pentru Catedrala din Köln.

G.R.: Da, şi deja e ceva enorm. Punctul de plecare pentru lucrarea asta e o imagine, o masă colorată din 1974. Principiul rămâne acelaşi: mai multe nuanţe diferite au fost plasate aleator pe o reţea prestabilită, iar fereastra a fost umplută cu asta.

A fost făcută exclusiv din mici pătrate, asemenea mesei colorate din 1974.

G.R.: Da, numai că în alt câmp, care nu era un pătrat, ci o fereastră gotică. Mărimea pătratelor diferă şi ea, iar gama culorilor e redusă.

Scanned with CamScanner

De ce sunt mai puține culori?

G.R.: E limitată la șaptezeci și două de nuanțe. Bineînțeles, se poate produce o varietate mai mare de geamuri colorate, dar pe de o parte nuanțele trebuie să poată fi distinse unele de altele, pe de altă parte gama trebuie echilibrată, cu alte cuvinte dacă produci cinci sute de nuanțe de roșu, dar numai o sută de nuanțe diferite de verde, efectul de ansamblu va fi roșu. Așa că a trebuit să creăm o gamă echilibrată de culori.

Am remarcat și o legătură cu cele o mie de tablouri cenușii și cele o mie de camere – ambele reprezintă o „ars combinatoria".

G.R.: Într-adevăr? Ei bine, fereastra de catedrală se referă la ceva foarte concret și real și la un loc foarte precis, plin de istorie și de mare importanță, așa cum puține sunt. Toate aceste lucruri sunt atât de puternice, încât fiecare adaos de artă modernă pare adesea atenuat, fals, ridicol sau kitsch. Pentru a evita acest pericol, eu am abordat spațiul într-o manieră foarte pragmatică: cum arată catedrala și cum e ea folosită? În acest mod, am evitat să îmi doresc ceva anume, nici o imagine a sfinților, nici o comunicare divină și, într-un fel, nici măcar artă. Trebuia să fie doar o fereastră strălucitoare și minunată, la fel de extraordinară, minunată și plină de semnificație pe cât îmi stă mie în putere astăzi.

Fără să ilustreze nimic? Fără să reprezinte nimic?

G.R.: Nimic de felul ăsta. Doar să înfăptuiască acest plan în cel mai bun mod posibil. Bineînțeles, nu aș fi putut să ajung la o astfel de idee dacă nu aș fi făcut mai întâi un proiect. Dimpotrivă, la început au fost experimente cu toate ideile de imagine posibile, însoțite de nemulțumire față de multe idei neutilizabile, până când am dat de o reproducere a vechii mele imagini cu un câmp colorat și am fost oarecum șocat, pentru că era atât de potrivită.

E totuși remarcabil: ai făcut ceva pentru bisericile mai mici, și acum fereastra de la Catedrala din Köln, iar fereastra pentru

Scanned with CamScanner

catedrala din Reims iese și ea în evidență. În interviurile anterioare te-ai descris mereu drept ateu – s-a schimbat asta în vreun fel?

G.R.: Nu, în sensul Bisericii sunt într-adevăr ateu. La cincisprezece ani am fost atras spre asta din sfidare, la douăzeci am părăsit Biserica Evanghelică, iar mai târziu mi-am dat seama că nu eram capabil să cred în ideea creștină de Dumnezeu și tot ce venea împreună cu ea. Cu toate acestea, tot ceea ce reprezintă și face biserica, mai ales Biserica Catolică, ceea ce cere și oferă ea e pentru mine mai de încredere și mai prețios decât orice altceva. Bineînțeles, la început asta a avut de-a face cu cultura creștină, cu toate operele minunate pe care le-am purtat cu mine de-a lungul întregii vieți, apoi cu o înțelegere de-o viață, tot mai bună, a puterii de convingere a doctrinei creștine, care e infinit mai înțeleaptă decât ideologiile care promit paradisul pe pământ. Prevăd o creștere a atașamentului față de biserică prin sporirea capacității de a crede; cu alte cuvinte, pentru mine capacitatea noastră de a crede e la fel de necesară ca posedarea capacității de a mânca sau a bea. La bine sau la rău, credem întotdeauna. Din cauza asta, conceptul de „ateu" mi se pare simplist.

Tabloul Victoria *e o lucrare abstractă enormă din holul de la intrare al unei companii de asigurări.*

G.R.: Spre deosebire de alte lucrări mari, care au fost planificate și apoi executate conform unui proiect, acestea au fost pictate amândouă complet liber, fără un plan și fără o fotografie. Asta a fost ceva foarte imprudent, să mă apuc pur și simplu și să pictez așa.

Aceste lucrări mari oscilează adesea între elemente micro și macro. E valabil mai ales pentru dungi, dar asta se poate vedea și apropo de detaliile din cartea War Cut[4] *[2003]. Voiam să te întreb despre această oscilare dintre micro și macro. La expoziția ta din*

4 „Decupaje de război", în engleză în original. (*N.t.*)

Scanned with CamScanner

München, spațiul final cu silicat constituia o zonă aproape autonomă. Era aproape un spațiu în spațiu. Era spațiul meu preferat de la acea expoziție.

G.R.: Minunat! Asta e foarte logic. Am fost fascinat de acest motiv, pentru că tehnicile imagistice s-au dezvoltat până la punctul la care poți vedea efectiv atomul, dar nu îl poți vedea niciodată precis. Asta mi se pare uimitor, pentru că acolo există o limită.

Nu poți să mergi mai departe.

G.R.: Nu poți să mergi mai departe, acolo chiar există un capăt, pentru că nu mai există nimic care să se lase văzut. Acolo începe un nou fel de a fi, asta e într-adevăr fascinant! Și, de fapt, un eveniment ni se înfățișează direct și simplu ca neclaritate, ca o mică fotografie neclară.

Primul exemplu a apărut în Frankfurter Allgemeine Zeitung; *este* FAZ *un fel de sursă permanentă pentru tine?*

G.R.: [*Râde*] Păi, da, așa e cu ziarele. Te obișnuiești cu transmiterea zilnică de noutăți din lume. Chiar și când ele mă tulbură zilnic, îmi plac.

FAZ *a fost, de asemenea, declanșatorul pentru* War Cuts. *Cartea a început ca un proiect de mici dimensiuni. Te-am invitat la Paris și acolo ai fotografiat mai multe detalii ale uneia dintre lucrările tale. Ce s-a întâmplat apoi are mare legătură cu șansa, nu-i așa?*

G.R.: Da, la început nu prea știam ce să fac cu toate acele fotografii. Au stat în studioul meu până a izbucnit războiul din Irak și am început să citesc toate relatările din ziare.

Apoi dintr-o întâlnire întâmplătoare a apărut o mare construcție.

G.R.: Da. Poate din cauză că evenimentul pe care mi-l descria articolul de ziar era la fel de incomprehensibil ca fotografiile mele abstracte de detaliu. În orice caz, am văzut o relație.

Scanned with CamScanner

Apoi le-ai permutat timp de luni de zile.

G.R.: Câteva săptămâni, măcar, până când a apărut configurația, o ordine împotriva haosului. A fost bine.

Poate că în încheiere am putea vorbi din nou despre atelierul tău. De fapt, aici pot fi văzute tablouri și desene noi cât pentru o întreagă expoziție.

G.R.: Desenele abia au fost începute, dar cele douăsprezece tablouri sunt terminate. Totuși, e greu de spus ceva despre ele. Pentru mine ele sunt încă prea proaspete și încă nu au fost înțelese. Știi ce înseamnă febra grajdului? Nu? Când caii stau puțin prea mult în grajd, aleargă mai bine. Așa a fost cu mine și cu seria asta.

A mers foarte repede?

G.R.: A durat câteva luni. Iar acum nu știu ce ar trebui să fac cu ele. Par terminate, și poate că nu sunt chiar atât de rele.

Tabloul mai mic de aici înfățișează Turnurile Gemene?

G.R.: Da. Probabil că 11 septembrie m-a preocupat mai mult decât mă așteptasem. Desenele mari au și ele de-a face cu tema aceasta; poate că toate tablourile au de-a face cu ea, chiar dacă în ele nu se poate recunoaște nimic.

Pe 11 septembrie erai în drum spre ultima ta expoziție din New York, iar avionul a fost obligat să aterizeze în Halifax. Aici, în atelierul tău, se află următoarea expoziție din New York. Aceste douăsprezece tablouri sunt printre cele mai întunecate lucrări abstracte ale tale.

G.R.: Cu excepția elegantelor *Decembrie*, *Noiembrie* și *Ianuarie*, care sunt mai negre. Noile tablouri de aici sunt mai spontane, mai sumare, mai puțin estetice, mai incisive. Micul tablou cu cele două turnuri a fost la început foarte colorat, cu o explozie țipătoare de culoare sub cerul minunat de albastru și cu rămășițe în cădere. Nu funcționa. Abia după ce l-am șters, practic, l-am ras, a devenit acceptabil.

Scanned with CamScanner

Ca desen era deja atârnat aici acum un an – asta înseamnă că, de fapt, a fost și primul, și ultimul tablou?

G.R.: Da, așa e. Dar am rezerve față de expunerea lui. Pe de o parte, e o imagine complet inofensivă, mică și câtuși de puțin senzațională; pe de altă parte, are un titlu atât de spectaculos, *11 septembrie*. Ar trebui să-l mai țin și, când va deveni acceptabil, mai târziu, să-l expun.

Voiam să te întreb, la sfârșit, dacă există proiecte nerealizate timpurii pe care ai vrea să le vezi terminate?

G.R.: Să construiesc o casă nouă. Să realizez ceva din utopia pe care, mai demult, în urmă cu vreo patruzeci de ani, noi o predam. Lucruri absolut practice: un sistem de transport în districtul Ruhr, locuințe sociale frumoase în Rheinwiesen, în Oberkassel.

Ai planuri de proiecte de clădiri sociale?

G.R.: Erau doar niște machete de lemn foarte drăguțe, diletante, dar care reflectau convingerea profundă că lumea poate și trebuie să fie ameliorată.

Ai construit deja casa ta.

G.R.: Dar acum cred că ar putea fi mai bună.

Ce ai face altfel astăzi?

G.R.: O, aș schimba unele zone, aș ridica puțin mai mult terenul, aș face casa puțin mai practică și aș lungi cu un metru cele patru aripi ale ei. Și apoi, bineînțeles, un atelier mult mai bun.

Tablouri neplanificate

Am putea discuta puțin despre noile tablouri... e prima oară când acest ciclu nou incredibil va fi expus.

Scanned with CamScanner

G.R.: E o serie de șase tablouri mari și pătrate, care pentru mine sunt speciale în măsura în care încă nu le înțeleg pe deplin. Au fost plănuite complet diferit; cu alte cuvinte, am vrut să le pictez pe baza unor fotografii pe care le-am pregătit cu doi ani în urmă, fotografii ale diverselor structuri atomice, comparabile cu pictura cu silicat sau pictura S T R O N Ț I U din 2004. Aceste fotografii promiteau tablouri minunate, serioase și cumva tulburătoare. Dar, în timp ce începeam cu prima dintre ele, spre sfârșitul lui august, dorința de a face asta a dispărut și am început să distrug tabloul, să pictez peste el, fără să știu în ce direcție voiam să mă îndrept, și astfel am continuat pur și simplu să pictez. Această stare stranie de lipsă de perspectivă, lipsă de direcție și exuberanță m-a stăpânit până când toate cele șase tablouri au fost terminate. Desigur, în timp ce lucrezi la tablouri începi să-ți imaginezi cum o să arate ele. De exemplu, o vreme m-am gândit că tablourile ar trebui să fie complet albe, cu doar câteva repere, semne imense de ulei pe pânză.

Deci puțin asemănător tablourilor albe expuse în Japonia...?

G.R.: Da, ceva de genul acela. Astfel de idei apăreau mereu, dar de obicei dispăreau până a doua zi, sau peste vreo săptămână. Apoi lucrurile mergeau mai departe, fără „rațiune sau înțelegere". Așa că, în privința asta, e posibil ca aceste tablouri să fie cele mai libere. De asemenea, mi se părea imposibil ca tablourile să fie terminate – într-adevăr, nu îmi puteam imagina un rezultat final. Dar de fapt ele au fost terminate după trei luni; cu alte cuvinte, nu mai aveam ce să le fac. Am fost aproape dezamăgit de asta.

Pentru că dintr-odată a apărut un gol?

G.R.: Da, și asta. Într-adevăr, asta se întâmplă adesea, termini ceva și te simți eliberat și nefolosit. Îți dai seama, cumva. Nu e chiar atât de greu. E vorba de momentul în care unul dintre ele nu mai evocă nimic în mintea ta, nici măcar ideea de a-l arunca. Și asta face parte din această stare și e ceva foarte în regulă, e un

Scanned with CamScanner

act foarte sănătos atunci când arunci ceva. Dar în cazul acesta „e terminat“ a venit într-un mod foarte neașteptat. Mă simțisem în permanență ca și cum ar fi trebuit sau aș fi putut să pictez la ele pentru totdeauna. Dar, ca întotdeauna, tablourile au fost terminate și următoarea problemă era că nu știam cum arată tablourile din fața mea și, prin urmare, cum să le numesc. La asta m-a ajutat foarte mult întrebarea ta. M-ai întrebat ce muzică ascultasem în timp ce lucram și eu am răspuns: Cage!

Și astfel a apărut titlul...

G.R.: ... Privind în urmă, trebuie să spun: exact așa e. La momentul acela tocmai descoperisem *Muzica de pian completă* a lui Cage, sau o descoperisem din nou, și de atunci o ascultasem aproape exclusiv. Cam douăsprezece CD-uri, toate cu Steffen Schleiermacher. Minunat. Bineînțeles, un astfel de titlu se leagă doar indirect de tablouri; de fapt el nu spune nimic, doar îndrumă modul în care privești într-o direcție anumită, spre anumite relații sau similarități, și prin asta are mult mai mult sens decât un simplu nume. În orice caz, titlul vrea să fie și un omagiu, și o expresie a admirației față de muzica lui.

Ai fost impresionat de Cage o lungă vreme. Ai spus că și Prelegere despre nimic *te-a impresionat: nu am nimic de spus, și de asta spun...*

G.R.: Da, exact. E amuzant, acum îmi vine în minte o referință complet diferită, una care are de-a face cu o similaritate vizuală: ieri am văzut din nou o ilustrată minunată a lui Francesco Guardi – *Laguna Grigia*; o imagine mică și minunată pe care am văzut-o cândva în Milano. Astfel de legături îmi aduc bucurie.

Asta ne face să revenim la Veneția...

G.R.: În „Laguna cenușie“ de John Cage.

Poate că am putea discuta puțin mai mult despre Cage și accident. Ai vorbit adesea despre conceptul de accident la Cage și în

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

opera ta și se pare că accidentul și-a jucat din nou rolul în aceste tablouri nespecificate...

G.R.: Da, un rol esențial, de asemenea și în tablourile abstracte, de vreme ce, în ciuda întregii mele experiențe tehnice, nu pot să prevăd exact ce va apărea atunci când adaug o racletă imensă plină de culoare sau răzuiesc culoarea. Întotdeauna apar surprize, fie dezamăgitoare, fie inspiratoare, transformări ale tabloului pe care apoi trebuie să încerc să le înțeleg, înainte de a merge mai departe. E într-adevăr exemplar să vezi, sau mai degrabă să auzi, cât de complex, inteligent și sensibil lucrează Cage cu accidentul, astfel ca din el să apară muzica.

Vorbești de asemenea și despre disciplina lui Cage. Ceea ce te interesează e că la accident se poate ajunge doar printr-o doză serioasă de disciplină. Asta e valabil și pentru aceste tablouri.

G.R.: Da, altfel ar fi doar niște pete. Accidentul e utilizabil doar pentru că e lucrat; cu alte cuvinte, eliminat, îngăduit sau adus în prim-plan, ceea ce îi oferă formă, ca și la masa colorată și, acum, la fereastra de catedrală.

Când am văzut pentru prima oară tablourile Cage *în atelierul tău, încă nu erai complet sigur dacă ciclul ar trebui să constea din cinci sau șase tablouri. Era ca și cum exista o coerență între aceste cinci tablouri, și apoi exista un al șaselea tablou care cumva făcea parte din serie, dar altcumva nu... Ai putea să spui mai multe despre asta? Mi se pare că în Veneția au fost expuse toate.*

G.R.: Da, întrebarea referitoare la cinci sau șase tablouri și-a primit răspunsul de la sine, în timp, pentru că acest prim tablou aparținea în mod evident seriei, chiar dacă în exterior arăta cumva diferit și cumva mai slab decât următoarele cinci. Era un fel de introducere.

Aceste tablouri noi sunt...

G.R.: Mai spontane, mai libere, mai puțin plănuite...

Scanned with CamScanner

Voiam să te întreb – pentru că la aceste tablouri se întâmplă ceva complet nou, care înainte nu exista – am putea oare să revenim...?

G.R.: Mi-e dificil să formulez. La început mă bucur că pot să recunosc, treptat, ce înfățișează tablourile, că ele prezintă cât de cât ceva. Cu alte cuvinte, că înfățișează ceva care, într-un fel, e real. Dar e nevoie de ceva timp ca să pot descrie ce e asta.

Poate încă o întrebare despre construcție și deconstrucție, pentru că e foarte interesant că acest tablou, ca multe din abstractele tale, a început cu o imagine care apoi a fost distrusă, și că există aceste faze diferite ale tabloului pe care le-ai documentat fotografic într-o carte, în care se vede întreaga imagine peste care s-a pictat și care nu mai există. E de fapt o artă foarte distructivă, dar există, în același timp, și o dorință de a crea o imagine bine construită și constructivă.

G.R.: Da, a lucra în acest mod e plin de suspans, cu distrugere, construcție, apoi iar distrugere și așa mai departe – asta e ceea ce e necesar, altfel nu se poate naște nimic. Doar cu tablourile figurative e cumva diferit. Acolo distrugerea și construcția nu sunt așa de evidente.

Crezi că acestea sunt niște imagini optimiste?

G.R.: ... cu precauție, da...

Și ce urmează? Tablourile sunt acum terminate și e întotdeauna interesant să tragi cu ochiul în viitor...

G.R.: Habar n-am! La vârsta mea e o bucurie când ceva nou se întâmplă, orice. Asta sper, și sunt pregătit pentru asta.

O ultimă întrebare: există o cărticică minunată a lui Rainer Maria Rilke, Scrisori către un tânăr poet, *și voiam să te întreb, care ar fi sfatul tău pentru un tânăr pictor de astăzi?*

G.R.: [*Râde*] Să nu se lase ușor sedus și să nu renunțe la a crede în artă – asta e tot ce contează.

ans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

Gilbert & George

Vieţile artiştilor arhitecţilor

stArt

Scanned with CamScanner

I-am vizitat prima oară pe Gilbert & George în casa lor din estul Londrei pe când eram adolescent, în 1987. A fost una dintre primele mele întâlniri cu artiști, care mi-a influențat viața. Gilbert & George m-au invitat la ei și au răspuns întrebărilor pe care le pregătisem, despre opera lor și despre momentele lor cheie. Și-au descris parcursul ca pe un „pelerinaj" și am discutat despre inventarea sculpturii vii.

Casa lor seamănă foarte mult cu Muzeul Sir John Soane: e un atelier și o casă, un loc care are colecții vaste, de la vaze la reviste porno. După discuții mergem întotdeauna la cină într-unul din restaurantele lor preferate din zonă, unde continuăm să înregistrăm. Locul cinei poate să difere, dar ritmul întâlnirilor noastre nu. Lumea are nevoie de ritualuri, spunea Tarkovski, iar Gilbert & George au așa ceva.

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

Ce înseamnă un muzeu bun?

HANS ULRICH OBRIST:

De când ne-am văzut ultima oară, marea schimbare din casa voastră e sosirea lui Hal – un supercalculator precum cel din 2001 al lui Kubrick.

GEORGE: Încă nu a sosit. Deocamdată e într-o încăpere mică, dar imediat ce vom ști cum funcționează vom amenaja o încăpere adecvată pentru el. Probabil că vom folosi Atelierul 3.

GILBERT: Deja ne pregătim în fiecare zi – e foarte palpitant. Toată lumea pare să știe să lucreze la calculator, dar nu au o viziune despre ce să facă cu el. Noi știm exact cum o să-l folosim. Îl vom folosi ca unealtă pentru crearea tablourilor noastre, așa că știm exact ce facem.

Ar fi corect să spunem că acest calculator nu vă va impune programele lui, ci voi veți impune programele voastre calculatorului?

GEORGE: Da, îl folosim ca să ne ducem arta mai departe. Vor exista schimbări, așa cum au existat mereu în arta noastră. Când am început să facem tablouri, în jurul lui 1969, aveam un atelier și dotări complet diferite. Dar apoi am schimbat asta, iar după doi ani am schimbat din nou, apoi am introdus culoarea și am schimbat dotările încă o dată. Deci acesta este un alt stadiu.

GILBERT: Noi îl considerăm o altă tehnologie prin care oamenii se pot exprima mai rapid. În mod normal, când facem o lucrare ea e foarte laborioasă și făcută de mână, așa că poate acum o să putem să reducem timpul de muncă și să facem mai multe tablouri. Asta ar fi extraordinar.

O să deveniți o mașină de pictat.

GEORGE: Da, suntem mereu dezamăgiți că nu putem să realizăm toate tablourile pe care le avem în minte. Trebuie mereu să ne oprim.

Scanned with CamScanner

GILBERT: Am avut întotdeauna ideea de a ne proiecta ideile direct din creier pe perete. Iar acum aproape că putem face asta! Pentru noi o să fie mașinăria perfectă.

E o mașină de imprimat digitală de rezoluție foarte mare?

GEORGE: E un sistem de scanare digital – cel mai avansat scanner existent, pentru scopurile noastre. Apoi o să avem imprimante cu jet cu care să imprimăm tablourile.

GILBERT: Tinerii din jurul nostru sunt uimiți că noi putem să folosim această tehnologie, ceea ce de fapt e o mare naivitate din partea lor. Așa că îi întrebăm: dacă i-am băga în atelierul nostru așa cum e el acum, ar putea să facă lucrări ca ale noastre folosind vechiul sistem? În niciun caz! Ar fi complet nedumeriți de toate acestea – n-ar ști ce lichid trebuie pus în care tavă. Ar fi total încurcați.

Mi-ați mai vorbit odată despre această procedură extrem de complexă: e un proces cu multe etape.

GEORGE: Foarte complicat.

GILBERT: Acum treizeci de ani foloseam aparatul de mărit ca să proiectăm imagini pe perete și să facem din ele tablouri, ceea ce pe vremea aceea era foarte avansat. Am încercat întotdeauna să folosim tehnologia ca să avem mai mult timp să ne concentrăm asupra artei.

Rețeaua sistemului de înrămare o să rămână valabilă sau tehnologia digitală va declanșa o schimbare?

GEORGE: Noi oricum ne considerăm întotdeauna tablourile ca fiind digitale, din cauza formei. Dacă vezi un tablou al nostru de la o sută de metri distanță, într-un muzeu, îl vei recunoaște ca aparținându-ne. Asta e foarte important.

Deci e un sistem care chiar funcționează?

GEORGE: Încă de la început, lucrările noastre foto au fost digitale – toate acele panouri mici care împreună creează forme.

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

GILBERT: Mașinile pot să imprime doar o anumită dimensiune, așa că rămânem la asta. Ne place foarte mult structura rețelei, pentru că putem să facem compoziții. De asemenea, înrămarea și vitrarea ar deveni imposibile la o scară mai mare.

GEORGE: Te limitează. Noi nu stăm, precum artistul tradițional, în fața unei pânze albe, întrebându-ne ce să facem. Nu avem acea libertate totală. Asta e foarte important pentru transport și pentru conservarea tabloului. Îți poți imagina ce ar scrie oamenii pe tablourile noastre dacă nu ar fi vitrate?

E un sistem anti-graffiti!

GEORGE: Așa e! Deși, nu uita, noi suntem pro-graffiti. Asta am spus și noi când am intrat ieri în biserică și i-am văzut pe toți acei oameni sărmani complet oprimați de fascismul credinței, iar mie mi-a venit să spun „Aici e nevoie de niște băieți cu spray-uri la ei, de asta e nevoie!" Toată lumea a fost atât de îngrozită timp de secole de asta.

GILBERT: E ca un sistem totalitar – dacă nu crezi, mergi în iad pentru totdeauna.

GEORGE: Nouă ni se pare foarte oprimantă superioritatea celor responsabili. La fel e și în sudul Europei, când am stat în mici orășele spaniole sau franceze în timpul Crăciunului – vezi oamenii care ies din biserică, apoi îl vezi pe înaltul paroh cum merge pe străzi cu hârtiile la subsuoară și capul înălțat. Nici măcar nu vorbește cu oamenii – sunt niște tipuri de oameni superiori, oribili.

Am văzut extraordinara voastră expoziție „Tablouri cu cuvinte murdare" [1977] de la Galeria Serpentine din 2002, iar acolo graffitiul avea o prezență foarte puternică.

GEORGE: A fost extraordinar să le punem laolaltă după atât de mult timp.

Era un proiect până atunci nerealizat?

GILBERT: Da, am încercat să-l realizăm în multe feluri. A fost foarte dificil. Iar reacția din Anglia tot negativă a fost, în anumite

Scanned with CamScanner

moduri. A fost ceva incredibil. După douăzeci și cinci de ani! Ce poți să spui despre asta? Ele fac parte din istorie – sunt lucrări clasice.

Încă mai întâmpinați opoziție?

GEORGE: O cronică se termina cu o frază oribilă, în care cronicarul spunea că era foarte încântat că lumea și arta avansaseră după 1977. Dar asta nu e adevărat. Chestiunile care prind viață în „Tablourile cu cuvinte murdare" sunt la fel de actuale astăzi ca oricând.

GILBERT: Nu arată ca și cum ar fi fost făcute acum douăzeci și cinci de ani; arată ca și cum ar fi putut să fie făcute astăzi.

GEORGE: Problemele legate de droguri sunt încă și mai mari astăzi – chestiunile legate de poliție și așa mai departe.

Există și alte expoziții similare, care încă nu sunt realizate?

GEORGE: Cred că retrospectiva noastră de la Muzeul Brooklyn e pe cale să devină un proiect nerealizat! [*Râde*]

GILBERT: [*Râde*]

GEORGE: Totul mergea bine, iar Arnold Lehman și curatorul lui păreau foarte mândri să ne invite s-o facem. Am construit o machetă imensă și am instalat în ea întreaga expoziție. Dar din acel moment încolo totul a început să se destrame și să se dărâme. Ei vedeau macheta noastră definitivă ca punct de plecare și nu au înțeles că chiar aia e. Apoi au venit la Londra și au petrecut două zile examinând absolut toate tablourile făcute de noi vreodată și făcând un teanc cu tablouri „da" și un teanc cu tablouri „nu". Iar noi a trebuit să ne selectăm expoziția din teancul „da". E ceva mai oprimant decât oriunde altundeva în lume!

Nu s-a mai întâmplat niciodată asta?

GEORGE: Nu așa.

GILBERT: Apoi Arnold s-a dus acasă și a încercat să aranjeze alte locații pentru expoziție, dar a primit răspunsuri negative. Noi

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

credem că e din cauza fundamentalismului creștin: curatorii din America sunt îngroziți să se atingă de ceva care e fie și ușor controversat, care să aibă de-a face cu goliciunea sau sexul. Sunt absolut îngroziți.

GEORGE: E foarte ciudat. Sunt îngroziți de controversă – sunt foarte conservatori.

Sunt îngrijorați să nu-și piardă slujba.

GILBERT: Arnold Lehman e unul din cei mai liberali directori de muzeu existenți. Dar nu a putut găsi oameni care să primească expoziția.

GEORGE: Ne-a spus că cineva a fost atât de grosolan cu el, încât, pentru prima oară în viața lui, le-a închis telefonul – nu a suportat comportamentul lor.

GILBERT: Îi puneau întrebări de tipul „Acum sunt și femei în arta lor?" Imaginează-ți, asta era important pentru ei!

Deci, după ce ați făcut proiectul expoziției, asta e tot. Practic vă concepeți expozițiile ca pe niște lucrări unice. Am putea să le descriem așa?

GEORGE: Absolut.

Întotdeauna faceți asta voi înșivă, fără să delegați unele responsabilități?

GEORGE: E diferit față de specialiștii de muzeu, pentru că ei vor întotdeauna să creeze o expoziție care să poată fi gustată, ținând cont în mare parte de propriile lor preferințe. Noi ne instalăm lucrările ca și cum noi am fi privitorii – oameni care vin la muzeu și care nu au mai văzut niciodată o expoziție. Vin și văd primul tablou de pe perete. Se întorc la stânga, se întorc la dreapta. Noi încercăm să creăm, pentru publicul nostru, aceeași aventură pe care am avut-o noi când am creat lucrările – să facem din expoziție o experiență umană.

GILBERT: Specialiștii de muzeu încearcă întotdeauna să pună lucrările lor preferate, dar noi nu avem niciodată lucrări preferate.

Scanned with CamScanner

Aranjăm întotdeauna sălile cu tipuri diferite de emoții. Facem diferite configurații, testăm, să zicem, imagini din anii '80 într-o cameră, toate negre sau... în fine. Facem asta pentru ca emoțiile tale să fie influențate într-un mod diferit în fiecare sală în care intri. Dacă nu poți influența publicul obișnuit, el o să plece de la muzeu cu mâna goală. Nu o să-și amintească nimic despre asta. De aceea noi vrem să ne concentrăm asupra privitorului.

În expoziția voastră de la Guggenheim v-ați așezat adesea tablourile în straturi, creând exponate foarte experimentale [„Gilbert & George", Muzeul Guggenheim, New York, 1985]. Puteți să-mi spuneți mai multe despre asta?

GEORGE: Ne place întotdeauna să ne asumăm spațiul, pentru că uneori directorii de muzeu te invită și îți spun drept scuză că nu e un spațiu prea bun – că nici măcar nu le place foarte mult propriul lor muzeu. Dar abordarea noastră e de a ne înțelege cu spațiul așa cum e el. E ca atunci când unor oameni nu le place aspectul altor oameni – nu înghit o persoană sau alta. Dar cheia e să vezi ce are interesant acea persoană – să vezi ce există la acea persoană, acel ceva de care într-o zi se va îndrăgosti cineva, fie că e vorba de ochi, păr sau piele. E la fel și la muzee: găsește natura acelui muzeu și mergi pe asta. Cineva l-a construit în modul acela și, odată ce îți asumi spațiul, îl poți folosi într-un mod prietenos.

GILBERT: Pentru noi e foarte simplu. Putem folosi orice spațiu, mai ales spațiile dificile. Sunt mult mai provocatoare. Practic, merge orice. E o propagandă a sentimentelor interioare.

GEORGE: Și e vorba de surprinderea momentului. În Londra continuă încă o dezbatere despre Galeria Hayward. Jumătate din publicul educat ar vrea s-o dărâme, alții vor s-o zugrăvească în alb, să-i pună acoperiș de sticlă sau să o acopere cu plante, dar noi spunem că ne place foarte mult Hayward – e fantastică, și am folosi-o așa cum e. Dacă vrei ceva diferit, construiește altundeva un alt muzeu. Londra are o colecție de clădiri

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

extraordinară – nu are un plan general. E suficient să te plimbi cinci minute prin Londra și vei vedea clădiri din absolut fiecare perioadă a arhitecturii. Nouă ne place asta – e un haos.

GILBERT: Noi am crezut întotdeauna că o instalație trebuie să-l atace pe privitor.

GEORGE: Pe scurt, directorii și curatorii din lume pot fi împărțiți aproximativ în două grupuri: cei care se întreabă cărui artist să-i organizeze o expoziție și cei care se întreabă care e opera unui artist pe care ar vrea să o aducă oamenilor din acel oraș sau acea țară și vizitatorilor ei. Ne-am dat seama de asta abia când am făcut expoziția de la Guggenheim: mulți jurnaliști ne-au întrebat: „Dar cum vi se pare faptul că vi se oferă o expoziție la Guggenheim?" Iar noi ne-am gândit „Ah, asta nu e în regulă!" Nu ei ne-au oferit o expoziție, ci noi am oferit o expoziție vizitatorilor. Era invers, iar asta e o diferență foarte importantă.

GILBERT: Am fost acuzați adesea de autopromovare, dar în ultima vreme acest tip de acuzații pare să fi încetat. E absurd, de fapt. Toată lumea trebuie să-și promoveze munca, dar când vine vorba de artă se spune că n-ar trebui să faci asta. Dacă oamenilor le place expoziția și vin s-o vadă, e ca și cum ai avea noroc sau ceva asemănător. Dar noi nu credem în asta. Promovarea operei tale face parte din expoziție. Trebuie să-i aduci pe oameni acolo, ca să o poată vedea. În 1969 noi făceam deja designul invitațiilor, pentru că ne-am dat seama că fiecare invitație pe care o trimiteam trebuia să fie minunată, astfel încât oamenii să o țină minte și să nu o arunce. „Toată viața mea nu ți-am dat nimic, iar tu continui să ceri mai mult" [1969] a fost probabil una dintre primele.

GEORGE: Eu nu înțeleg această frază nici acum, dar e foarte bună: „Toată viața mea nu ți-am dat nimic, iar tu continui să ceri mai mult". Foarte bună. Rezumă totul, dar eu nu știu nici acum ce înseamnă.

Deci dețineți controlul asupra expozițiilor voastre.

GILBERT: Vrem să fim atât de implicați încât încercăm să facem designul fiecărei invitații, al cataloagelor și al celui mai mic detaliu.

Scanned with CamScanner

Calculatorul o să fie o aventură nouă și extraordinară pentru noi. Vom putea să facem designul invitațiilor noastre mult mai repede. Înainte trebuia să le dăm altcuiva care să le scrie pe un calculator. Acum putem chiar să facem designul cataloagelor în Quark.

GEORGE: Va fi probabil cea mai mare mașină de propagandă din istorie, dacă vom reuși să facem asta.

GILBERT: Propaganda noastră e foarte simplă și brutală. Alți designeri nu fac asta.

GEORGE: Mai degrabă se tem de asta – vor mereu să o atenueze!

GILBERT: Pentru noi e foarte simplu: noi suntem creatori de tablouri, și facem tablouri ca să exprimăm ceea ce înseamnă să fim vii și să încercăm să schimbăm lumea.

Cărțile au fost întotdeauna pentru voi un mediu important; în opera voastră nu ocupă niciodată locul al doilea.

GEORGE: Suntem foarte dornici să deținem controlul. Ca și în cazul planului unei expoziții, muzeele au întotdeauna o agendă estetică pentru catalog. Agenda lor e să facă ceva prestigios pentru muzeu, ceva care să fie un compliment pentru designerul lor. Nu se gândesc prea mult la publicul general imens care poate să cumpere sau nu un exemplar sau două sau să trimită un exemplar unui prieten.

Ați renunțat la cărțile de artă de tiraj mic și v-ați concentrat pe cataloage al căror design îl faceți voi.

GEORGE: Dacă am arăta majoritatea cataloagelor de expoziție pe care le-am primit în trecut prietenilor noștri mai tineri din Brick Lane, ei n-ar găsi niciun cuvânt prin care să le descrie. N-ar ști dacă sunt cărți sau reviste. Dar dacă le dai catalogul din Basel și îi întrebi ce e, o să-ți spună că e un catalog. E un obiect mai democratic. Dacă faci un catalog atât de ciudat că doar unii oameni din orașele mari occidentale înțeleg obiectele de artă, atunci nu e bine.

Scanned with CamScanner

Asta face parte din ideea de „artă pentru toți"?

GEORGE: Absolut, artă democratică.

GILBERT: Noi nu ne analizăm prea mult. Nu suntem genul de artiști care sunt complet conștienți de ce fac. Ceva ne împinge spre următoarea lucrare. Ni se pare întotdeauna că ceva încearcă să ne rețină și trebuie să luptăm cu înverșunare.

Deci nu e vorba de reflectarea propriei voastre producții, ci mai degrabă de pasul următor?

GEORGE: Absolut. E ceva enorm de complicat să fii artist, să ai un atelier și să exiști în lume – foarte complicat.

GILBERT: Și să faci lucrări de artă care nu sunt ușoare. Noi facem artă ca să tulburăm clase de mijloc – asta încercăm să facem.

GEORGE: Când unii oameni din domeniu încearcă să fie foarte blazați față de „Tablourile cu cuvinte murdare", atunci răspunsul nostru e foarte simplu: „Le-ați făcut voi în 1977?" Nimeni altcineva nu a făcut asta.

GILBERT: Poți cerceta toate cataloagele tuturor artiștilor din secolul ăsta, nimeni nu a făcut tipul ăsta de lucrări.

GEORGE: Privind în urmă, eu sunt uimit că noi le-am facut. Nu înțeleg cum am ajuns să facem acele tablouri foarte agresive și emoționante. Expoziția Serpentine s-a deschis abia acum câteva săptămâni, dar acele lucrări au avut deja o influență foarte mare asupra mediei populare. Deja există o marcă de Pot Noodles care folosește cuvântul „murdar" ca parte a campaniei lor. Îți poți imagina că „murdar" devine parte a unei reclame la alimente? E absurd!

Opera voastră s-a opus întotdeauna forței omogenizatoare a globalizării. Ați putea vorbi mai mult despre această idee?

GEORGE: Păi, pentru început, e foarte important ca arta contemporană să ajungă la oameni în timpul vieții artistului. E ca un medicament sau orice altceva: dacă un lucru e inventat, el trebuie să fie disponibil pretutindeni. Unele țări a trebuit să aștepte șaizeci

Scanned with CamScanner

de ani până să obțină penicilina. Nu cred că ele ar trebui să aștepte șaizeci de ani până să vadă un tablou abstract sau orice altă expresie foarte nouă.

Muzica călătorește rapid, dar arta nu. Sugerezi cumva că în multe locuri o expoziție poate fi văzută doar după mulți ani de la crearea ei?

GEORGE: Adesea la cincizeci de ani de la moartea artistului.

Încă de foarte devreme, ați avut expoziții în Rusia și China – poate mi-ați putea vorbi despre ele? [„Tablouri 1983-88", Casa Centrală a Artiștilor, Galeria Nouă Tretiakov, Moscova, 1990; „Expoziția Gilbert & George din China"; Galeria Națională de Artă, Beijing; Muzeul de Artă, Shanghai, 1983]

GILBERT: Ne place ideea de a aduce opera noastră în fața unor culturi diferite. Dacă putem crea o expoziție puternică, nu contează unde se întâmplă. Oamenii pot să o interpreteze și să o vadă fără cuvinte. E necesar ca ei să poată simți ce gândim noi despre faptul că suntem vii. Asta e ceea ce am făcut în Rusia și China.

GEORGE: Un teritoriu de pionierat.

GILBERT: Să îi punem pe oamenii obișnuiți în fața a ceea ce facem noi.

GEORGE: Disponibilitatea operei artiștilor în viață e foarte importantă în locuri precum Rusia. Ne-am dat seama de asta când am ajuns acolo și ne-au dus în niște ateliere în care lucrau mulți artiști. Ni s-a cerut să semnăm un exemplar al catalogului nostru din Eindhoven și noi am spus „Bineînțeles!" Așa că s-au dus să-l aducă, și arăta de parcă avea trei sute de ani. Toate muchiile erau rotunjite, ca la o carte străveche, și marginile erau îngălbenite. Ne-am dat seama că mii și mii de oameni citiseră acel exemplar. Asta demonstrează o nevoie extraordinară a oamenilor de a fi implicați în orice s-ar întâmpla în lumea de astăzi.

În China a fost interesant, pentru că a trebuit să vizităm două grupuri, pentru recepția noastră formală. Mai întâi ne-am dus la artiștii oficiali, care aveau toți tablouri în ulei pe pânză cu

Scanned with CamScanner

Veneția sau alte locuri din China care erau similare cu Veneția, și care semănau foarte mult cu tablourile impresioniste timpurii. Erau artiști foarte oficiali, aprobați de guvern. Au aranjat pentru noi o mică recepție și au rostit un toast în cinstea noastră: „Pentru Gilbert și George, artiști foarte buni." Apoi ne-am dus la colonia artiștilor disidenți, care era în afara orașului. Făceau artă precum cea pe care o vezi în orice revistă începând din 1965. Într-un fel, era imposibil de distins de arta din afara Chinei. Au aranjat și ei o mică recepție frumoasă pentru noi și au rostit un toast: „Pentru Gilbert și George, oameni răi", deoarece pentru artiștii disidenți oamenii răi erau buni! Deci eram buni pentru unii, dar răi pentru ceilalți, dar de fapt însemna „buni" pentru ambele grupuri.

Ați avut încă de la început un impact foarte global.

GEORGE: Noi credem că orașele mari și țările sunt puțin diferite din cauza expozițiilor. După ce „Tablourile cu oameni goi și căcat" [1994] au fost expuse în Londra, aceasta a devenit un oraș diferit – chiar și foarte puțin. Ele au început să modifice reclamele și articolele din ziare. Detalii foarte, foarte mici au început să pătrundă în textura vieții. Au schimbat, de exemplu, reclamele la ketchup, spunând „Poți s-o plesnești cu încredere peste fund." Înainte de asta nu mai existase o astfel de reclamă la ketchup. Iar noi făcuserăm tablouri cu găuri ale fundului. Multe detalii de felul ăsta.

GILBERT: Dacă oamenii văd o lucrare de-a ta, o s-o țină minte mereu. Nu avem multe lucrări în muzeele din Europa, dar toți ne cunosc opera. Le-am oferit suficiente expoziții ca să țină minte ce am făcut. Și cu ajutorul cărților.

GEORGE: E foarte ciudat că există artiști care au avut timp de ani de zile lucrări în expoziții permanente, dar abia dacă sunt cunoscuți. Și există mulți artiști ale căror tablouri nu sunt expuse permanent, dar care sunt foarte bine cunoscuți și foarte iubiți. Suntem întrebați adesea „În ce an ați fost la Bienala din

Scanned with CamScanner

Veneția?" Oamenilor nu le vine să creadă că n-am fost. Dar există mulți oameni care au fost la Bienala din Veneția și despre care nu se știe – care au fost uitați complet. Așa că a apărea în acel tip de context consacrat nu e singurul răspuns în viață.

GILBERT: Cel mai bun lucru e blazonul regal, chiar și în „Cuvinte murdare".

GEORGE: În toate tablourile începând din 1977 am pus dedesubt blazonul regal.

GILBERT: E complet interzis.

Serios?

GILBERT: A, da, trebuie să obții permisiunea.

GILBERT: Tehnic vorbind, da.

Și voi ați făcut asta fără permisiune?

GILBERT: Da, pentru că am vrut să fim artiști consacrați.

GEORGE: Și vrem în continuare să fim artiști consacrați!

GILBERT: N-am obținut asta niciodată! Niciodată! [*Râde*]

GEORGE: [*Râde*]

Încă din anii '60, ați creat diferite „circuite". Situația obișnuită e că arta contemporană călătorește pe aceleași circuite ale expozițiilor de galerie și muzeu. Însă voi ați avut încă de la început propriile voastre circuite.

GEORGE: Am simțit această nevoie. Spuneam mai devreme că a nu fi expus nu e neapărat un dezavantaj, iar a fi expus mereu nu e neapărat un avantaj. Atunci când s-a deschis Tate Modern, mulți oameni așa-zis „obișnuiți" ne-au vorbit despre asta, de exemplu șoferi de taxi, spunând că fuseseră la Tate Modern – oameni care poate că nu mai fuseseră niciodată la Tate până atunci. Noi le puneam întotdeauna aceeași întrebare: „Care a fost lucrarea ta de artă preferată?", iar ei răspundeau întotdeauna la fel: „Ăăă, păi, nu cred că am una preferată". Deci se duc la acest muzeu nou și extravagant, construit cu sume imense, și nu pot

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

să numească o lucrare de artă care să-i fi impresionat. E o realitate dezastruoasă, într-un fel.

GILBERT: Sindromul Disney.

GEORGE: Toată lumea își amintește panta care coboară spre așa-zisa Sală a Turbinelor.

GILBERT: Da, muzeul e mai important decât toată arta – arta nu e atât de memorabilă. Cred că priveliștea din cafeneaua de la ultimul etaj e mai memorabilă decât tot restul. Cred că modul în care e expusă și concentrată arta arată faptul că Tate nu vrea deloc să îl facă pe un artist să avanseze. Ei vor să-i democratizeze, să-i facă pe toți egali, astfel ca niciunul să nu strălucească mai mult decât celălalt. Toți trebuie să fie la fel, din cauza egalității sau ce o mai fi. Arta nu s-a bazat niciodată pe asta. Arta s-a bazat întotdeauna pe faptul că artiștii fac în cel mai bun mod cu putință ceea ce le este specific lor.

Dar apoi ați perturbat acest sistem de vânzare prin muzeu într-un mod interesant, punând un obiect în magazinul lor și creând un scandal.

GEORGE: A, da, cu banda noastră. A fost foarte bine.

S-a implicat și poliția până la urmă, nu-i așa?

GEORGE: Am fost șocați! Ne-am întors dintr-o călătorie și ne citeam faxurile. Am fost uluiți să descoperim un fax de la poliția din North Yorkshire, care spunea să-i contactăm imediat, ceea ce am și făcut. Ne-am alarmat când am aflat că cineva fusese legat sau strangulat cu banda noastră, cumpărată din muzeul de cadouri de la Tate. Designul benzii folosea detalii din tabloul nostru *Moarte speranță viață frică* [1984]. Am fost uluiți că ne-au chemat să ne interogheze, pentru că dacă aceeași doamnă ar fi fost strangulată cu o pungă de la Sainsbury, nu s-ar fi apucat să îl cheme pe domnul Sainsbury pentru un interviu. E o discriminare împotriva artistului.

GILBERT: Nu doar atât, dar *Evening Standard* a publicat un articol principal în care ziariștii încercau să ne implice în ceea ce se

Scanned with CamScanner

întâmplase; sugerau că noi suntem într-un anumit mod responsabili, deoarece am creat o artă atât de extremă.

GEORGE: Sugestia din *Evening Standard* era „Ei bine, la ce vă așteptați cu o artă ca a lor?"

Banda a fost scoasă din magazin?

GILBERT: Da. Nu știu dacă au pus-o înapoi la vânzare.

GEORGE: Dar o crimă din când în când mai animă lucrurile!

Ieri am discutat despre ideea cărții ca mediu. Prima carte mai mare se întâmplă să fie și una din cele mai rare cărți din lumea artei: Side by Side[1]. *Ați putea să-mi spuneți mai multe despre asta?*

GEORGE: *Side by Side* și *Dark Shadow*[2] se bazau amândouă pe imagini de o pagină, deci nu semănau cu cărțile pe care le poți citi de la pagina unu la pagina cinci sute. Deschizi cartea oriunde și o imagine din ea e auto-suficientă: textul se leagă de acea ilustrație anume, fără să continue în niciun fel.

GILBERT: Mai întâi am făcut ilustrațiile, apoi textul de deasupra lor. Ne duceam la restaurantul Wimpy de lângă gara din Liverpool Street, pentru că acasă la noi nu aveam căldură, și puneam o fotografie sau un desen la geam, apoi scriam despre ea. Așa am făcut cartea.

Side by Side *a fost făcută la Wimpy? Asta e uimitor.*

GEORGE: Da, absolut. Aveau cea mai ieftină mâncare.

Seamănă foarte mult cu un scenariu ilustrat. Ați spus că totul era făcut de mână, ca o carte pe care o faci singur, așa că trebuie să fi avut un munte de coperte de pânză la voi acasă.

GILBERT: Noi am marmorat totul, de mână. E nevoie de o veșnicie ca să se usuce. Toată casa era plină de foi din astea.

1 „Alături", în engleză în original. (*N.t.*)

2 „Umbre întunecate", în engleză în original. (*N.t.*)

Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

GEORGE: Ne-am dat seama de mai multă vreme cât de importante sunt cărțile pentru oameni, în diferite moduri. Unii păstrează cărțile cumpărate în tinerețe până la moarte, pentru că vor să aibă acele cărți în bibliotecă. Când oamenii se duc în vizită acasă la cineva, se uită întotdeauna la bibliotecă, pentru că li se pare că pot înțelege caracterul gazdei dacă văd cărțile pe care el sau ea le are sau nu le are. De curând am primit o scrisoare minunată de la o doamnă care spunea că are optzeci și patru de ani și se mută de acasă la azil, unde nu avea să aibă decât o cameră mică și era foarte tristă că nu putea să-și ia mobila cu ea. Putea să ia doar câteva lucruri. Dar își dorea să păstreze toate cataloagele noastre și a spus că avea să se uite prin ele în fiecare zi!

GILBERT: Cea mai importantă carte – a fost o revoluție pentru noi – a fost catalogul pe care l-am făcut pentru expoziția din Eindhoven. Noi am făcut designul de la un cap la altul. Cei de acolo au fost absolut șocați. Nimeni nu mai tipărise până atunci un catalog atât de mare. Dar noi li l-am pus în față și nu au putut să ne refuze!

GEORGE: Dacă te uiți în urmă, toate cataloagele de muzeu din perioada aceea erau nu doar foarte subțiri, erau adesea și foarte prost tipărite și uneori aveau pagini îndoite. Nici măcar nu erau adevărate cărți tipărite.

Uneori cu reclame pe spate.

GEORGE: Da, pentru unele companii locale sau altceva asemănător. Dar în Arhiva Muzeului din Eindhoven, Rudi [Fuchs] are două scrisori: una de la ministerul de finanțe, care spune „Ce Dumnezeu e cu acest buget propus pentru catalog? E imposibil! E mai mare decât costul producerii a șaptezeci de cărți. Nu putem accepta ca voi să cheltuiți această sumă pe o singură publicație". Doi ani mai târziu, o altă scrisoare din partea aceluiași departament guvernamental spunea: „Trebuie să felicităm Eindhoven pentru că un catalog al său a fost premiat – ar trebui să produceți mai multe publicații de acest fel". [*Râde*]

Scanned with CamScanner

Ați schimbat din nou regulile jocului.

GILBERT: Absolut.

GEORGE: După aceea orice artist voia un catalog ca acesta.

Cam în aceeași perioadă ați făcut și primele lucrări video, de exemplu Gordon ne îmbată *[1972].*

GEORGE: E o lucrare admirată de tineri, da, chiar dacă eu nu sunt sigur ce anume îi interesează la acea lucrare. Ce crezi că e? De ce sunt atrași de ea?

Cred că ceva ce are de-a face cu timpul – o obsesie față de timp.

GILBERT: Și față de beție.

GEORGE: Singurul lucru pe care îl putem înțelege din această reacție e că oamenii sunt fascinați că filmul rămâne la fel pe întreg parcursul, dar când te uiți la el îți vin în minte multe lucruri diferite. Scoate la lumină și alte lucruri.

GILBERT: Eu cred în continuare că unul dintre cele mai bune filme ale noastre a fost *Lumea lui Gilbert & George* [produs împreună cu Philip Haas în 1981]. Era un film de șaptezeci de minute. L-am văzut acum două săptămâni și interviurile din el sunt fascinante. Ieșeam din casă, ne plimbam până găseam pe cineva, îl invitam acasă și îi puneam uimitoarea întrebare referitoare la sensul vieții.

GEORGE: Ce te face să fii foarte nefericit.

GILBERT: Ce te face să fii foarte fericit?

Ar fi potrivit să amintim melancolia?

GEORGE: Noi nu am spune niciodată că suntem melancolici. Nu ne place nici ideea de a spune că suntem deprimați. Preferăm simplul cuvânt „nefericit". Deprimat sugerează o stare clinică, și nouă ne e frică de asta.

Deci melancolic mai puțin în sensul depresiei și mai mult ca stimul pentru artă – anatomia melancoliei?

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

GEORGE: E o forță impresionantă.

GILBERT: Eu sunt convins că am fost mânați de nefericire. Nici măcar de artă. Există forțe ascunse.

GEORGE: Noi înțelegem foarte bine forța respingerii. Credem că e o putere incredibilă. Un număr enorm de oameni au vrut să iasă din proiectele noastre, ne-au cenzurat și așa mai departe, și există în asta o mare forță a binelui. Asta edifică un caracter.

GILBERT: Unul dintre lucrurile pe care ni-l amintim cel mai puternic din viețile noastre este respingerea. După ce Tate Gallery a respins leagănul nostru de Crăciun, a fost inițiat un proiect anual în care unui artist i se cere să facă un pom de Crăciun. Au avut pomi de Crăciun răsturnați, rupți, plini de ulei – orice chestie ciudată sau dezgustătoare pe care ți-o poți imagina. Dar când noi am vrut să facem un leagăn, l-au respins. Acum două săptămâni ne-au respins iar. Ne-au respins timp de treizeci de ani.

GEORGE: Când vorbim despre asta, oamenii spun adesea „Dar Tate are niște lucrări de-ale voastre." Dar noi ne amintim prima lucrare pe care au achiziționat-o de la noi, anume *Balls: Seara dinaintea dimineții de a doua zi* [1972]. E prima și cea mai mare lucrare despre băut pe care am făcut-o. Tate a cumpărat-o de la Galeria Nigel Greenwood din Londra, dar asta doar pentru că Anney Seymour era curatoare la Tate. I-a spus directorului de la momentul acela, Sir Norman Reid, că există o lucrare minunată de artă modernă care nu era deloc scumpă și pe care ar fi trebuit s-o cumpere. Dar el nu a vrut, așa că ea a făcut lobby pe lângă ceilalți curatori de la Tate și toți au ajuns la concluzia că trebuia să încerce să-l convingă să profite de șansa aceea. În cele din urmă au exercitat atâta presiune asupra lui, că el a spus: „Bine, o cumpăr, dar atâta timp cât eu voi fi director al muzeului, nu mai cumpărăm nicio singură lucrare de Gilbert & George!"

Incredibil.

GEORGE: Deci el discrimina unele lucrări de artă care nici nu fuseseră create încă!

Scanned with CamScanner

GILBERT: Au făcut asta iar și iar. Ceea ce nu ne place nouă e că niciodată nu ne spun de ce. E un simplu „nu", fără nicio explicație. Am fost respinși de fiecare dată.

Ați amintit de prima voastră expoziție, dar ați vorbit și despre alte proiecte timpurii din străinătate. Care a fost prima voastră expoziție din afara Marii Britanii?

GILBERT: Cea din Düsseldorf [„Between", 1969].

GEORGE: A fost ceva extraordinar pentru că, din nou, a apărut din respingere – nu expoziția, ci introducerea ei. Noi credem întotdeauna că totul e în regulă: dacă oamenii sunt mulțumiți, atunci e în regulă, dar dacă ei nu sunt mulțumiți, e mai bine să știi asta. Așa se poate evita dezastrul. Așa că, atunci când o expoziție intitulată „Când atitudinile devin formă" [1996]...

... curatoriată de Harald Szeeman...

GEORGE: ... a venit în Londra, la Institutul pentru Arte Contemporane, noi am fost foarte entuziasmați, pentru că auzisem că, în orice loc din lume ajungea, era completată de un curator local. Am fost încântați, pentru că știam că aici curatorul avea să fie Charles Harrison, care ne cunoștea bine opera. Deși eram în copilăria noastră artistică, știam că era foarte posibil ca el să ne aleagă pe noi să completăm expoziția. Spre marea noastră surpriză și oroare, el nu ne-a adăugat expoziției. Am fost foarte șocați – crezusem că e ceva de la sine înțeles. La momentul acela existau doar patru artiști în Londra, iar noi nu am fost incluși. Ne-am gândit că ar trebui să facem ceva în privința asta. Dacă nu puteam participa la expoziție, ce altceva puteam face? Așa că ne-am hotărât să facem o sculptură vie la vernisaj. Am sosit în seara aceea cu capetele și mâinile vopsite cu bronz și ne-am așezat acolo, iar asta a eclipsat expoziția. Într-un fel, a anihilat complet restul expoziției. La sfârșitul serii, un tânăr s-a apropiat de noi și ne-a spus: „Mă numesc Konrad Fischer, vreți să faceți ceva pentru mine în Düsseldorf, nu-i așa?" La

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

momentul acela era cel mai renumit negustor de artă din lume. Artiștii și-ar fi tăiat o mână ca să fie invitați de el.

GILBERT: Așa că el a aranjat ca noi să facem parte dintr-o expoziție numită „Interval" din Düsseldorf. Marcel Broodthaers era și el acolo, ca și o fată care turna nisip. Așa că ne-am dus la Düsseldorf pentru prima oară. Înainte de asta nu făcusem sculptură mai mult de două minute și ne-am gândit că acolo trebuia să facem ceva diferit – trebuia să arătăm ceva! Așa că am hotărât să luăm o masă, să ne urcăm pe ea și să stăm timp de opt ore non-stop.

GEORGE: Atât cât era deschis muzeul.

GILBERT: A fost o revoluție. Până și Beuys a venit să se uite. Toată lumea a venit să vadă. Era o senzație!

Unul dintre oamenii de știință proeminenți de astăzi, Luc Steels, era la momentul acela student la Art & Project [Amsterdam]. A spus că venirea voastră acolo a avut efect important asupra lui și a fost unul dintre factorii care l-au făcut să devină om de știință. Opera voastră nu-i lasă niciodată pe oameni indiferenți.

GEORGE: Noi am spus întotdeauna că oamenii ar trebui să fie altfel atunci când se întorc acasă de la o expoziție. Dacă ceva dinăuntrul lor nu e diferit după aceea, atunci din capul locului nu aveau de ce să fi vizitat expoziția. Noi spunem că e ca atunci când citești o carte care înseamnă foarte mult pentru tine: poate că nu-ți poți aminti sau nu poți spune exact unui prieten ce s-a întâmplat în carte, poate că povestea a fost prea lungă, dar știi că înăuntrul tău există ceva care e diferit din cauză că ai citit cartea – un detaliu minuscul de gândire umanistă.

La o expoziție recentă a noastră din Bregenz [„Gilbert & George", 2002], redactorul-șef al ziarului a fost auzit spunând: „Ăsta e tipul de artă care îi face pe copii să-și împuște profesorii!" Incredibil.

GILBERT: Noi ne-am creat întotdeauna arta ca niște maniaci, gândindu-ne întotdeauna la următoarea lucrare și neprivind

Scanned with CamScanner

niciodată în urmă. Așa am făcut, fără să analizăm exact ce facem.

V-ați străduit mereu să avansați.

GILBERT: Da, să avansăm, nu-i așa, George? Să producem arta și să o expunem. Expunerea e partea cea mai importantă pentru noi. Preferăm să nu facem asta, dar trebuie, pentru că e singura modalitate de a o expune. Dar în viitor poate că va fi mai simplu.

GEORGE: În mod normal, tablourile noastre sunt terminate exact la timp ca să fie urcate în avionul către galerie sau muzeu. Așa că nu obișnuim să avem lucrări de artă atârnate prin atelier luni de zile, pe care să le poți retușa și modifica puțin.

Walt Disney obișnuia să spună că termenele sunt cele care țin lumea în mișcare.

GEORGE: La început, fără îndoială. Lucram întotdeauna cu o viteză amețitoare ca să respectăm termenele.

GILBERT: Avem un sistem de a produce fiecare operă de artă și, odată ce am ales sistemul, nu îl mai putem schimba. Asta e – trebuie să-l accepți. E o disciplină uimitor de bună să trebuiască să accepți ceea ce faci.

Ați numi acest sistem o metodă?

GILBERT: Da, asta trebuie să fie. Alți artiști pot să picteze peste și să o ia de la capăt. Noi nu facem asta. Nu am făcut asta niciodată și nu am respins niciodată o lucrare de artă făcută de noi. Ce am terminat e terminat.

GEORGE: Noi spunem întotdeauna că asta înseamnă să accepți în textura firească a lumii stânjeneala și penibilul. Așa că atunci când avem o idee, de exemplu să facem „Noi tablouri excitate" [2000] sau sculpturi despre băut, dacă te gândești la asta timp de patru-cinci minute o să respingi lucrarea, pentru că e penibilă, prostească sau stânjenitoare. Dar dacă o faci, dacă te forțezi și termini tablourile care sunt colorate și apoi expuse,

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

dintr-odată, într-un anumit mod, ele devin cele mai normale lucruri din lume. Sunt acolo, noi le-am făcut și oamenii pot discuta despre ele.

GILBERT: Stânjeneala e foarte importantă. Când ești stânjenit de ceea ce faci, atunci funcționează. Noi știm asta și ne îngrozește.

Nu am discutat niciodată despre asta – foarte interesant. Stânjeneala este alt catalizator.

GILBERT: Suntem complet stânjeniți. Când am făcut „Tablourile cu oameni goi și căcat" am fost complet stânjeniți. Iar și iar.

GEORGE: Un exemplu foarte bun este că într-o zi făceam planul unui grup de tablouri și am vrut să facem un tablou care avea doar patru frunze cu stropi de apă pe ele [*Lacrimi*, 1987]. Ne-am gândit „E prea naiv – nu apărem noi în imagine, nu are un al doilea subiect, nu există fundal, nu există prim-plan". Dar în loc să ne mai gândim încă treizeci de secunde, am hotărât să-l facem. A continuat să ni se pară un tablou slab, fără suficientă profunzime, până în clipa în care l-am expus prima oară. De atunci încoace am fost uimiți de numărul mare de oameni care au venit să ne spună cât de mult le place și cât de mult înseamnă pentru ei. Avea o legătură cu viața tuturor acestor oameni.

GILBERT: Modul în care înrămăm lucrările a devenit atât de clasic, încât putem folosi orice subiect și să îl facem un clasic absolut. Când sunt absolut clasice, funcționează în muzee.

GEORGE: Noi știm un lucru foarte simplu, și anume că e nepoliticos să alegi!

GILBERT: E nepoliticos să alegi!

GEORGE: Și oameni, și tablouri, apropo!

Una din ultimele mele întrebări se referă la utopie. Am discutat despre diferiți catalizatori ai operei voastre. Este utopia unul dintre ei?

GEORGE: E acum la știri că guvernul chinez redenumește un teritoriu Shangri-La. Dar bineînțeles că Shangri-La este creația fictivă din East End, în Londra, a unui om care locuia în Wood Green! Noi

Scanned with CamScanner

am creat multe tablouri care încearcă să ajungă, într-un fel, la o înțelegere a acestui subiect. Am făcut un tablou minunat, *Aici* [1987], și am făcut unul numit *Acolo* [1987] și chiar unul numit *Aici și acolo* [1989]. Așa cum spune adesea unul dintre prietenii noștri, „Hai să mergem în paradis", iar noi îi spunem întotdeauna „Paradisul e aici și acum". Uneori e de acord cu noi, alteori nu. Într-o zi a spus: „În paradis cel mai bun lucru e că atunci când sosești te așteaptă șaptesprezece virgine". Dar eu i-am răspuns: „Pentru asta nu trebuie să mergi în paradis – sunt deja mult prea multe aici, în Londra!" Șaptesprezece nu înseamnă nimic.

GILBERT: Noi îl întrebăm mereu care consideră el că e cel mai bun lucru din viață, ceea ce e cumva utopic. Și el a găsit un răspuns uluitor.

GEORGE: Cel mai extraordinar răspuns.

GILBERT: „Poate că nebunia."

Bloch și Adorno au avut cândva o conversație în care Bloch a afirmat, în ce privește speranța, că utopia se leagă de ideea că există ceva ce lipsește. Poate am putea discuta despre speranță, dat fiind că ea e o temă comună în opera voastră.

GEORGE: Nu sunt sigur dacă avem cu adevărat un tablou intitulat „Speranță", dar există unul intitulat *Moarte speranță viață frică*, care cred că pune speranța în contextul adecvat. Noi suntem foarte simpli. Sperăm întotdeauna să reușim și nu simțim niciodată că am reușit. E foarte simplu.

GILBERT: Și nu renunțăm niciodată. Încercăm în fiecare zi o nouă modalitate de a reuși. Dar nu privim niciodată în urmă. Nu cred nici măcar o clipă că noi suntem romantici. Mulți oameni cred că suntem romantici pentru că purtăm costume, dar de fapt nu suntem! [*Râde*]

E un paradox interesant.

GEORGE: Nu, nu suntem deloc romantici ca artiști. Poate că suntem romantici cu prietenii mai tineri sau așa ceva. Ni se pare

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

întotdeauna că oamenii au mare nevoie să se agațe de asta, ca să se poată bucura, pentru că dacă pierzi asta atunci urmează un declin sigur către dezastru total. Trebuie să păstrăm unele aspecte ale vieții care sunt amuzante, lucruri de care te poți bucura. Dacă nu faci asta, deschizi o ușă largă către un imens dezastru.

Întotdeauna e vorba de începuturi. Niciodată nu e vorba de rutină, ci de opusul rutinei. E prima imagine din fiecare zi.

GEORGE: Să-ți pierzi virginitatea în fiecare zi!

GILBERT: Ne place ideea de a fi copilăroși, de a ne prosti. Când ieșim în oraș și ne simțim bine putem să ne prostim cât vrem și asta e libertatea noastră.

Robert Louis Stevenson a spus cândva că arta ar trebui să fie serioasă, dar în felul în care copiii sunt serioși când se joacă.

GEORGE: E un citat foarte bun.

Altă problemă legată de utopie e ideea de schimbare.

GILBERT: Asta ar putea fi o utopie adevărată, să schimbi lumea în mai bine. Noi nu știm cum, dar toți vor o lume mai bună. Să încerci să creezi o lume mai bună pentru noi – asta trebuie să fie utopia. Suntem complet singuri aici.

GEORGE: A rescrie în fiecare zi regulile e o libertate și o bucurie minunate. Noi credem că stagnarea și ideologia cioplită în piatră sunt niște lucruri foarte crude pentru oameni. Ca atunci când vezi oamenii cum se duc la biserică, generație după generație după generație. Cum duc mai departe acest basm evreiesc, cu anvergură foarte limitată, care controlează fiecare aspect al vieții lor, căsătoria, copiii, poziția în societate, ocupația, viața profesională...

GILBERT: ... viața sexuală...

GEORGE: ... e, într-un fel, o centură de castitate enormă, peste întregul trup. E ceva înspăimântător, dar artiștii, scriitorii, regizorii

Scanned with CamScanner

și poeții oferă o anumită speranță prin faptul că își inventează în fiecare zi propriile lor reguli și legi.

GILBERT: Probabil că asta e utopia: să fii în stare să te eliberezi într-un nou mod. Mottoul nostru e „Iubește-ți aproapele".

GEORGE: Singura regulă pe care o respectăm întotdeauna în viața noastră e: „Fă orice vrei, dar nu-ți bate aproapele", la care eu spun „Da', asta, bineînțeles, dacă nu cumva îi place!"

Arhiva de presă

Aș vrea să vă întreb despre arhiva voastră de presă.

GILBERT: Am inițiat-o în 1969.

Și sunt doar articole despre voi?

GILBERT: Da, toate. Probabil că sunt mii. E interesant, pentru că titlurile se schimbă atât de mult: la început eram niște băieței naivi care făceau tablouri, apoi eram niște esteți ai nalbelor – tot felul de titluri nebunești. Apoi o vreme au fost din ce în ce mai neplăcute! [*Râde*]

Oscilau între băieți răi și băieți buni?

GILBERT: Nici măcar. E mai degrabă ceva de genul „Frumoasa și Bestia" – și e vorba foarte mult de căcat... Așa că nici măcar nu trebuie să te uiți la tablourile noastre, citești doar titlurile și știi exact cum ne-am schimbat.

GEORGE: Iată câteva exemple. La începutul anilor '70, aveam titluri precum „Un cuplu ciudat", „Sculptura mea vreau să fie mare"[3] – asta e o trimitere la alcool – sau „Rămâi țeapăn ore în șir", ceea ce e o aluzie sexuală legată de sculptura vie. Mai e și „Natură

3 „Make mine a double sculpture", în engleză în original. (*N.t.*)

Scanned with CamScanner

moartă pe masă" – asta e de artă – „Gilbert și George la cină", „Statui vii", „Amatori de Gordon"[4] – încă o aluzie sexuală/alcoolică – „Arta și lipsa de artă a lui Gilbert și George", „Atât de drăguți", „Esteții nalbelor". Toate acestea sunt tipice pentru anii '70. Apoi, când au venit anii '80, atmosfera s-a schimbat. Chiar și fără să citești articolele, îți poți da seama doar din citirea titlurilor cum ne-am schimbat noi și cum s-a schimbat perspectiva presei.

Și titlurile se referă adesea la titluri ale lucrărilor voastre?

GEORGE: Sau se joacă cu ele într-un anumit mod, da.

Îmi puteți spune mai multe despre modul în care s-au schimbat aceste titluri de-a lungul timpului?

GEORGE: Absolut. De exemplu, deja se schimbaseră la începutul anilor '80: „Sclavi îndârjiți ai frumosului", „Gilbert și George, fasciști autoritari sau misionari ai epocii noastre?" – uluitor! – „Doi artiști, o singură minte", „Imagini stranii din partea a doi artiști care sunt una", „O pereche", „Ispita tinerilor" – devine deja destul de amenințător – „Gangsteri ai artei", „A crede doar ceea ce vezi", „Suferințe și revolte reprimate", „Fii gemeni ai unor mame diferite descătușează la unison culori primare", „Dați mâna cu diavolul" – ăsta e de la mijlocul anilor '80 – „Arta care acaparează mințile", „Cât de englezesc e acest lucru?", „Tu ești, Doamne?"

GILBERT: Cred că nicio altă artă nu a mai avut astfel de titluri anarhiste, între bine și rău.

GEORGE: Ca să termin cu anii '80: „Gilbert & George și Samuel Beckett", „Fortăreața noastră", „Doi dandy ai melancoliei". Dar apoi, când ajungi în anii '90, ai titluri precum acestea: „Victime

4 „Gay Gordons", în original, care pe lângă dubla aluzie amintită în text e și numele unui dans tradițional scoțian. (*N.t.*)

Scanned with CamScanner

ale maladiei britanice", „De băut la toată lumea", „Fantastici și teribili", „Pozeurii de carte poștală", „Deschis între orele" – asta e tot o trimitere la alcool – „Întoarcerea eroilor ruși", „Deschiderea unei ferestre către arta occidentală", „Până la os", „Nemulțumiți de vederea dublă", „Himmelfahrt"[5], „Răul banalității", „Frunzele roșii înmuguresc", „Anglia asta nu e chiar atât de conservatoare" – asta e dintr-un ziar rusesc [*râde*] – „Vorbiți serios, domnule?" – ăsta e din Moscova, titlurile rusești sunt foarte bune – „Catedrala melancoliei"... E aici un titlu foarte bun din 1992, din Olanda, care spune pur și simplu: „50 de Iisuși morți nenorociți" – e dintr-un ziar olandez proeminent. [*Râde*] Jurnalistul se plângea de arta modernă. Ne-a întrebat „Oare oamenii chiar trebuie să se ducă să vadă aceste expoziții moderne?" Și noi am răspuns „Nu trebuie – se pot duce în schimb la muzee clasice, unde o să vadă 50 de Iisuși morți nenorociți – cam asta au toate muzeele naționale!" Așa că au folosit asta ca titlu.

Ați publicat sau expus vreodată aceste arhive?

GILBERT: Nu, niciodată.

Mai târziu, în anii '90, titlurile se schimbă iar?

GILBERT: Acolo avem „Reacție întârziată cu tocilarii cosmici" – asta e foarte jignitor – „Lumea artei se pregătește pentru Gilbert & George", „Mâine e o realitate culturală", „Cuplul ciudat care merge înainte și-napoi" – ăsta e din Australia, bineînțeles – „Symbiosi Perfecta", „Politica trupului", „Un duet de o originalitate radicală", „Artă cu mânere"[6], „Așa sunt băieții". Spun asta ca să ne insulte.

5 Sărbătoare din Germania (Înălțarea Domnului), numită popular și Ziua Tatălui, ocazie cu care mulți tați se duc și beau cu prietenii. (*N.t.*)

6 „Art with Knobs on", în original, „knob" însemnând în argoul britanic și „penis". (*N.t.*)

ans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

GEORGE: „Depravata lume nouă"[7], „Doi care gândesc la fel și sunt la fel", „Băieți răi" din 1993, „Cine se teme de Gilbert & George?", „Revoluția culturală" – asta e o trimitere la China – „Artă pentru deștepți", „Priveliște din Piccadilly" – ăsta e fermecător – „A judeca sau a nu judeca", „Surpriza din Shanghai", „Probleme cu arta mea" – foarte multe aluzii literare – „Suntem demenți", „La cules de ciuperci cu Gilbert & George". Și acum din 1994: „Suflete pereche", „Un duet infernal", „Iubire și descompunere" – ăsta e bun.

Deci sunt organizate pe ani?

GEORGE & GILBERT: Da, autorul, titlul, ziarul sau revista.

GEORGE: Uite și „Tablourile cu oameni goi și căcat". De unde începe? Să începem de aici: „Tablourile cu oameni goi și căcat: suntem niște oameni singuratici, nefericiți și îngroziți", „Asta înseamnă Gilbert & George", „Parada căcatului"[8] – e un joc de cuvinte cu „clasamentul"[9] din muzica pop – „Suficient cât să te scoată din minți"[10] – o altă trimitere la oala de noapte – „Talentul lui Gilbert & George pentru tâmpenii", „Invectivele fecale: gură mare, pantaloni lipsă", „Scuze, eu am adormit", „Atracția fecală e o simplă glumă", „Un munte de...", „Preocupările față de găurile și fluidele corporale trebuie să ducă la lespedea rece", „Scatologii la costum". Apoi, în 1995: „Sperma cu oameni goi și căcat", „Șocul rahatului", „Arta căcatului", „Ce obosiți sunt bătrânii și neastâmpărații băieți", „Doi homosexuali scatologici bătrâni" și „Adevărul gol-goluț".

GILBERT: Ce e uluitor e că încearcă să ne discrimineze, categoric – ar vrea să ne rupă în bătaie.

7 Parodie a romanului „Minunata lume nouă" al lui Aldous Huxley. (*N.t.*)

8 „Shit parade", în original. (*N.t.*)

9 „Hit parade", în original. (*N.t.*)

10 „Drive you potty", în original, în care „potty" are și sensul de „oală de noapte". (*N.t.*)

Scanned with CamScanner

GEORGE: „Scandalosi Gilbert & George", „Văzut și neauzit"[11], „G de la gunoi" – ăsta e bun – „Pișat căcat spermă", „Ce realizare!", „Dany-i ăștia încalcă tabuuri", „O lume reciclabilă" – ăsta e foarte bun – „Bărbați de vârstă mijlocie cu comportament urât", „Băieții-frați", „Dumnezeu să apere căcatul" – uluitor!

Titlurile acestea sunt adesea inspirate de titlurile voastre.

GILBERT: O, da! Noi le oferim libertatea de a scrie „căcat" pentru prima oară, așa că o folosesc la nesfârșit.

GEORGE: Uite unul ciudat – e din Japonia: „Procesul de îmbătrânire contribuie la sculpturi minunate" – pentru că în Orientul Îndepărtat le plac bătrânii, nu-i așa? Următorul e „Lucrarea de artă radicală și îndrăzneață a unor gentlemani drăguți de vârstă mijlocie" – vezi, în Japonia le plac oamenii mai în vârstă. „Doi glumeți cu fețe inexpresive", „Băieți, spuneți adevărul"[12] – ăsta e jignitor.

GILBERT: Da, unele sunt foarte jignitoare.

GEORGE: Asta e crema. Amuzant! Deci asta e o arhivă – arhiva noastră de presă.

© Ulrich Obrist

Înfățișează lumea așa cum e ea

GEORGE: Trebuie să-ți spunem povestea noastră preferată de luna aceasta, pe care am citit-o în ziare. E o poveste adevărată despre George Bernard Shaw, care a fost intervievat la a nouăzecea lui aniversare. Shaw a fost de acord ca un jurnalist tânăr să-i ia interviul. La sfârșitul interviului, tânărul a spus: „Mulțumesc foarte mult, domnule Shaw. Sper foarte mult să am onoarea de a vă intervieva la cea de-a o suta dumneavoastră aniversare".

11 De fapt „Seen and not Turd" în original (paronim cu „Seen and not Heard", echivalentul lui „Văzut și neauzit"), unde „turd" are sensul de „rahat". (*N.t.*)

12 „Aunties come clean", în original, unde „auntie" are sensul argotic de bărbat homosexual în vârstă. (*N.t.*)

Scanned with CamScanner

Iar Bernard Shaw a răspuns: „Nu văd de ce nu – pari foarte sănătos". [*Râde*]

Voiam să vă întreb despre un element din „Tablourile cu huligani" care apare în noua serie pentru expoziția din New York și e încă și mai puternic acolo. Nu e o distorsiune, ci o oglindire. Îmi puteți spune mai multe despre asta?

GEORGE: E foarte simplu – e asemenea creierului uman, care are două părți: lobul stâng și lobul drept. Oricine are o pereche de foarfeci și două exemplare ale revistei poate să facă asta: decupezi mijlocul și, în loc să ai o persoană întreagă, ai două jumătăți de stânga și două jumătăți de dreapta. Așa că nu apărem niciodată în întregime în imagine.

GILBERT: Dar e extraordinar cum ajung să semene cu niște avortoni, nu crezi? Arată ca niște oameni mutilați – ceva ce n-a mers bine.

GEORGE: E ca un nou adevăr, un nou mod de a vedea. Adică tablourile noastre care se numesc *acum-uri*. Ele sunt doar panourile publicitare din fața agenților de presă aleși de noi. *Natură*, cu limbile noastre verzi; *Degete*, ăsta e unul dintre primele tablouri care folosesc graffiti, dar nu una reinventată; *Noroc*. Acestea sunt, toate, reclame care îți promit fericire, bogăție și înfrângerea dușmanilor.

GILBERT: Noi credem că e foarte interesant, pentru că, chiar dacă nu le plac unele dintre noile tablouri pentru New York, cred că toți croitorii o să spună: „Nimeni nu mai are asemenea costume. Arată incredibil. Ai văzut cum arată costumele?"

GEORGE: Eu cred că ar putea chiar să-i inspire pe croitori – un nou mod de a folosi stofa pentru trup.

Cu siguranță nu ar fi prima oară când voi ați anticipa o evoluție nouă în lucrările voastre. Asta v-a preocupat întotdeauna la opera voastră – faptul că ea produce realitate.

GILBERT: O, da, creează o lume complet nouă, nu-i așa? E extraordinar!

Scanned with CamScanner

Există mai multe straturi de teme, conținuturi și de asemenea forme. Ați descrie asta drept palimpsest?

GEORGE: Nu ne-am gândit la cuvântul acesta, dar e foarte bun, da. Care e definiția de dicționar a „palimpsestului"?

E ceva care are o diversitate de straturi sub suprafața lui – precum foile vechi de pergament pe care scrisul era răzuit, iar paginile erau reutilizate iar și iar.

GILBERT: Noi am modificat ceea ce acum face toată lumea – acest graffiti. Orice tânăr de oriunde din lume se duce și face un graffiti, dar noi am transformat graffitiul în ceva...

GEORGE: ... minunat. L-am aranjat puțin. De faptul, totul a venit de la păduchii lați; de acolo a pornit întreaga idee.

GEORGE: Am folosit păduchii lați în tablourile „E1". Știm că există o mare prejudecată împotriva lor – nimănui nu-i plac. Nici nu există în niciun muzeu din lume. Sunt discreditați, urâți.

GILBERT: Aceste titluri, precum *Apostasia*, se bazează toate pe rebeli, marginali.

GEORGE: De asta le-am numit *Tablouri pervertitoare*, pentru că sperăm ca ele să-i poată reorienta pe privitori și să-i ajute să adopte o nouă direcție. „Ishamel" are aceeași semnificație.

Există în aceste noi tablouri mai multe lucruri depre care voiam să vă întreb. Unul dintre ele se referă la titluri: există o nouă dimensiune religioasă. Se leagă ea de reapariția unor noi forme de fundamentalism?

GEORGE: Da. Întotdeauna ni s-a părut că artiștii moderni au ignorat religia pentru că au spus că sunt atei, dar ei trebuiau să accepte faptul că în întreaga lume enorm de mulți oameni așa-zis obișnuiți merg la biserică. Dar noi vrem să ne ocupăm de religie.

GILBERT: În ce tablou se întâmplă asta?

GEORGE: În multe dintre ele.

ns Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

GILBERT: Nu foarte multe.

GEORGE: *Mori, Buff, mori!* e luat direct dintr-o moschee. Biserica, moscheea și fabrica din *Graffiti celest* sunt un alt exemplu.

GEORGE: Ne place de asemenea să folosim graffitiuri pentru că ne dăm seama că administrația centrală și locală e împotriva lor. Există o campanie enormă: metroul londonez și British Rail fac amândouă campanie împotriva graffiti-ului.

Ați putea spune că îi celebrați pe grafferi?

GEORGE: Absolut. Așa cum celebrăm guma de mestecat pe care toată lumea o urăște.

GILBERT: Sunt foarte tari.

Aveți o arhivă incredibilă de graffitiuri.

GEORGE: Avem mii de diapozitive, pur și simplu mii.

Tablourile digitale sunt tipărite, propriu-zis, dar în același timp voi le semnați. Voiam să vă întreb despre asta – pare că e ceva ce nu s-a schimbat în lucrările voastre.

GEORGE: Păi, nu s-a schimbat în privința faptului că tablourile încep întotdeauna cu imaginea negativă și sfârșesc ca tablouri într-o galerie sau muzeu. Întotdeauna am procedat așa.

GILBERT: Dar acum facem fotografia și o scanăm, în loc să o proiectăm cu un aparat de mărit. Asta e marea diferență. Odată ce ai scanat-o, poți face cu ea orice vrei. Bineînțeles, am putut să facem anumite lucruri și cu aparatul de mărit, dar era ceva foarte limitat. Acum, odată ce ai descompus imaginea, poți să faci ce vrei. Înainte aveam un mod de a colora – un strat de galben sau roșu. Dar acum are calculatorul astfel de straturi – pare că a fost gândit special pentru noi. Dar nu facem decât una și doar lucrarea adevărată e semnată, asta e tot. În anumite moduri, e o altă listă; e ca și cum ai scrie cu imagini, e ceva foarte personal. Negativele sunt cuvintele – cuvinte vizuale pe care le asamblezi ca să creezi o poveste.

Scanned with CamScanner

E mai rapid cu digitalizarea?

GEORGE: Nu neapărat mai rapid. Cred că tehnica anterioară era foarte laborioasă, dar nu cred că perioada de timp de acum e diferită. Diferența e că nu mai trebuie să faci toată această muncă manuală.

Toate aceste expoziții sunt ca niște capitole ale unui roman.

GILBERT: Toate expozițiile sunt capitole ale unui roman, care produce realitate. Ne place ideea schizofreniei totale, nu-i așa, George? Nu vrem să știm ce înseamnă – noi doar facem asta, nici măcar nu punem întrebarea „Ce semnificație are asta?"

GEORGE: Nu o să vedem tablourile în totalitatea lor decât când o să ajungem la New York și ele vor fi pe perete. De data asta nici măcar nu am făcut noi dispunerea. Am vrut să lăsăm tablourile să se producă singure cât mai mult posibil.

GILBERT: În fiecare zi eram foarte șocați, iar a doua zi trebuia deja să facem lucrarea următoare. Era extraordinar – o călătorie de vis, niciodată realitate. Vezi un vis, vezi ceva care a trecut deja și începi deja să vezi ceva nou în fața ochilor.

Alt lucru nou din tablourile voastre e că apăreți amândoi foarte adesea ca fantome. Nu am mai văzut niciodată asta în lucrările voastre.

GEORGE: Ne place să spunem că, în ultimele trei grupuri de tablouri, apărem doar în trei stări; normali, tulburați sau morți. Oricum, asta rezumă aproximativ viața. În unele părți ale vieții tale ești normal, alteori ești tulburat și într-o zi cu toții murim.

Se discută despre vârstele omului și, în acest context, cred că „normal", „tulburat" și „mort" e foarte bine. De asemenea, ne-am dat seama că, atunci când se discută despre artă și artiști, majoritatea artiștilor despre care discutăm sunt morți. Dar nu te gândești la ei ca la niște morți – dacă vorbești despre o rudă, folosești cuvântul „răposat" pentru o persoană moartă: „răposata mea mătușă" sau „răposata mea bunică". Dar nu spui

Scanned with CamScanner

niciodată „răposatul Van Gogh“ sau „răposatul Rembrandt“, pentru că ei încă sunt în viață, cumva.

Ce rol joacă întâmplarea în modul în care lucrați voi?

GEORGE: Oglindirea a apărut pur și simplu pentru că am folosit păduchii lați, ne-am dat seama că oamenii se scârbesc din cauza lor: când văd păduchi lați în galerie se gândesc „Îîh! Sunt murdari, imorali și dezgustători“. Așa că am vrut să înfrumusețăm păduchii lați prin folosirea unor imagini în oglindă, care să-i facă să arate heraldici și respectabili – ca în blazonul unei familii regale. Am vrut să-i facem mai maiestuoși, să-i celebrăm într-un fel.

GILBERT: Așa e. Și după asta George a spus că nu mai vrem să expunem niciodată o imagine normală!

E un nou motto.

GEORGE: Absolut: gata cu normalitatea.

Édouard Glissant a fost pionierul ideii creolizării, care înseamnă că limbajul devine impur. Cred că asta e în mare măsură ce se întâmplă în opera voastră – un fel de creolizare.

GEORGE: Am citit acum câțiva ani un articol care susținea – pe bună dreptate, sunt convins – că pergamentele făcute de călugări pentru acele cărți lucrate de mână se datorau beției. Călugării aceștia făceau cu toții vinuri și beri și beau. Iar când ești beat simți aceste forme stranii, încolăcite și abstracte. Sunt singur că asta e cauza.

GILBERT: E foarte interesant, pentru că e ceva atât politic, cât și non-politic, nu-i așa? Mulți artiști vor să folosească politica pentru a se exprima împotriva unui lucru sau a altuia. Noi nu facem asta. Nu am făcut asta niciodată. Doar că avem această idee schizofrenică despre gânduri – asta e tot. Ca atunci când te plimbi pe Brick Lane – e un talmeș-balmeș.

Asta înseamnă politica pentru voi?

Scanned with CamScanner

GILBERT: Da, un talmeș-balmeș.

GEORGE: Niște puști confuzi din anii '60! [*Râsete*]

Desenul mai joacă un rol în opera voastră?

GEORGE: Păi, încă mai facem numerotare și schițe foarte aproximative, chiar dacă folosim acest nou sistem.

Schițele devin acum din ce în ce mai apropiate de perfecțiune. De fapt, sunt perfecte, pentru că trebuie să creăm lucrarea adevărată după schiță. Când facem lucrarea adevărată, e foarte dificil să manevrezi imaginile – durează mult. Așa că ai nevoie de un desen foarte bun la care să nu trebuiască să te gândești prea mult.

Spuneți-mi, cum se numește omul care conduce acest restaurant – cel în care mergem mereu aici?

GEORGE: Darren?

Ar trebui să-l rugăm pe Darren să vă pună o întrebare pentru interviu. E ca o păpușă rusească, matrioșca – o să facem un interviu în interviu.

GEORGE: Sau ruletă rusească! [*Râde*]

Darren! Vrei te rog să le pui lui Gilbert și George o întrebare pentru interviu?

DARREN: Să le pun o întrebare? M-ați băgat în încurcătură!

Ceva ce ai vrut mereu să-i întrebi – ceea ce vrei tu să știi despre Gilbert & George.

DARREN: Care tablou al vostru vă place cel mai mult?

GEORGE: E nepoliticos să alegi!

Sunt prea multe. Cele mai noi sunt cele mai importante. Eu chiar cred asta. Am făcut de curând unele fantastice. Cunoști graffitiul?

DARREN: Da.

Scanned with CamScanner

GILBERT: Am făcut niște graffitiuri fantastice. E foarte bine, pentru că fiecare district cum ar fi Tower Hamlets încearcă să curețe graffitiurile, iar noi le punem în galerie și le vindem. Nu ți se pare palpitant, George? Nimănui nu-i place guma de mestecat, dar noi am făcut imagini cu guma de mestecat și le-am vândut. [*Râde*]

Excelent – mulțumesc pentru întrebare, Darren!

GILBERT: Super.

GEORGE: Nu e ușor să-l faci pe Darren să roșească! [*Râde*]

GILBERT: Așa e. [*Râde*]

Acum, când această serie nouă de tablouri e în curs și ați pus calculatorul să lucreze pentru voi, și nu invers, care sunt proiectele voastre nerealizate? E întrebarea mea recurentă – singura pe care o pun de fiecare dată.

GEORGE: Mai trebuie să urmeze Veneția, un album complet al tablourilor, Tate Modern. Avem planuri mari.

Un album complet al tablourilor va fi foarte interesant, pentru că în cazul vostru va fi nu doar un catalog – un total al lucrărilor voastre –, ci și un fel de roman. Cred că va fi fascinant.

GILBERT: Va fi un roman, pentru că exact ăsta e modul în care gândim noi, modul în care privim lumea. Vom scrie despre una, despre alta. Nu ți se pare că de la an la an totul se schimbă? Nu toți artiștii au așa ceva – nu au aceste valuri care vin și se retrag.

GEORGE: Există moduri diferite de a face un album complet al tablourilor. Există, evident, tipul exhaustiv și complet, dar există și posibilitatea de a pune cinci tablouri din fiecare an sau de a face un mic album cu un tablou ales cu grijă din fiecare an. Oricare dintre ele ar fi fantastic.

Titlurile o să fie interesante.

GEORGE: Simpla strângere laolaltă a tuturor titlurilor o să fie ceva extraordinar.

Scanned with CamScanner

Cred că voi doi sunteți și cei mai mari romancieri ai epocii voastre.

GEORGE: Se spune mereu că marile romane sunt tablouri pictate cu cuvinte, așa că ale noastre probabil că sunt invers. Romanele noastre sunt scrise cu imagini. Dar cred că e extraordinar că putem să stăm și să ne gândim la toate convențiile care ne-au îngrozit – putem să atacăm convenții, să aplaudăm tradiții, orice vrem noi. E ca un muzician care cântă la un singur instrument, la pian, dar poate să te facă să te simți foarte trist sau foarte fericit, sau să creeze peisaje sau sentimente diferite de iubire sau nefericire – totul cu acel unic instrument. Poți evoca întreaga viață cu un pian. Poți să aduci oceanul în mintea ascultătorului, sau iubirea, sau dorința.

Poți să accelerezi, poți să încetinești, poți să cânți pasaje, poți să ai pauze și tăcere. Și asta e foarte important.

GEORGE: Instrumentul e chestia interesantă.

GILBERT: Și arată atât de modern. Toți acești artiști tineri – într-un fel, toți folosesc o imagine colorată, o fotografie colorată. Asta fac, în mare. Nu fac compoziții; nu scriu romane.

Există o povestire a lui Borges în care un pictor își petrece întreaga viață pictând, iar în ultima lui zi, după ce a pictat timp de o sută de ani, poate, se dă înapoi și vede un enorm autoportret. E o meserie borgesiană, pe undeva.

GILBERT: Chestia incitantă e că întotdeauna e vorba de împrejurimile lui Fournier Street. Nimic din ceea ce facem nu depinde de faptul că trebuie să plecăm cu avionul în India ca să facem fotografii – nimic. Doar într-o parte și-n alta pe Brick Lane sau Fournier Street.

Practic, dezvăluiți orașul invizibil prin schimbarea acestor perspective micro și macro.

GEORGE: Asta e diferența dintre Cézanne și Van Gogh – și motivul pentru care eu îl prefer pe Van Gogh, pentru că el folosea orice colț

Scanned with CamScanner

al oricărui câmp sau orice curte din spate, în timp ce Cézanne era mereu într-o vale specială – un fel de priveliște extraordinară. Van Gogh nu avea nevoie de asta: putea folosi orice cafenea, orice colț murdar, orice – o porțiune de plajă sau o bucată de stradă, vreo curte ciudată a unei biserici sau azil vechi.

„Tablourile cu cuvinte murdare" au fost foarte politice când au fost expuse prima oară, și astăzi continuă să fie politice, dar într-un mod diferit. Credeți că operele de artă care abordează politica sunt în mod necesar ambigue?

GEORGE: Nu ne-a plăcut niciodată cuvântul „ambiguu", pentru că e ceva de care jurnaliștii ne-au acuzat. Ei spun: „Nu știm care e poziția voastră, pentru că tablourile voastre sunt ambigue". Ne place cuvântul „stratificat". Așa sunt ele, stratificate. Există multe niveluri la care poate fi văzut un tablou. Un copil o să vadă un tablou în alt mod decât un jurnalist obișnuit sau o bătrână de nouăzeci de ani. Toți vor vedea tablourile din perspectiva lor asupra vieții.

GILBERT: Când facem o lucrare politică, nu spunem niciodată „ne place dreapta" sau „ne place stânga." Nu spunem asta niciodată – pur și simplu pui ceva în tablou. De exemplu punem această foaie volantă a Boko Haram. E împotriva legii ca musulmanii să voteze în Anglia, așa că atunci când pui asta în tablou nu mai trebuie să spui nimic. E extraordinar.

GEORGE: E ceva puternic.

GILBERT: E puternic pentru că ei îți spun că e împotriva legii – e un păcat să votezi pentru oamenii albi. Așa că nu trebuie să spui nimic. E suficient să includ asta.

GEORGE: E foarte important să recunoști că această viziune există în societate. Nu are rost să dai asta la o parte. Hai să abordăm acest lucru. Trăim într-o democrație: ai voie să ai orice viziune. Deci oamenii aceștia au viziunea asta; hai să o punem și în galerie.

GILBERT: E suficient să spui „pastor gay". Asta e tot. Nu trebuie să fim pentru sau împotriva. E extraordinar.

Scanned with CamScanner

GEORGE: Sau dacă spui „papă“ lesbian – și asta e foarte bună.

Mai aveți și alte exemple?

GEORGE: Să ne gândim. „Pastor gay“ sau „papă lesbian“ sunt două foarte bune, trebuie să recunosc. „Negustor de artă heterosexual“ ar fi una stranie. [*Râsete*]

GILBERT: George, povestește-i despre toți acei jurnaliști francezi.

GEORGE: Trebuie să ne iasă o carte franceză, așa că ne-au venit o grămadă de jurnaliști din Franța. Toți vin cu o întrebare standard: „Ce credeți despre căsătoria gay?“ Toți, până la unul. Când prima tânără a pus întrebarea, eu am spus „De ce, vreți să vă căsătoriți cu o lesbiană?“ [*Râsete*] Apoi, când următorul jurnalist, un tânăr, m-a întrebat același lucru, m-am prefăcut uluit și am răspuns „E o cerere în căsătorie?“ [*Râsete*]

GILBERT: Înțelegi, noi nu trebuie să spunem ce gândim. Pur și simplu înfățișăm lumea așa cum e ea.

GEORGE: E vorba de ceea ce e real...

GILBERT: ... nu de ceea ce gândim.

GEORGE: Da. Nu că n-am avea anumite sentimente față de lucrurile ăstea. Dar ideea e că noi nu facem legea. Nu suntem într-un mod agresiv anti-guvern, anti-globalizare sau anti-orice. Suntem pentru unele lucruri, suntem pro-lucruri.

GILBERT: Pozitivi.

GEORGE: Pozitivi față de complexitatea și bogăția lumii. Bine că există oameni care au toate gândurile ciudate posibile din lume – cred că e un lucru bun.

Străzile Londrei

Ca să mă pregătesc pentru acest interviu, am recitit un articol absolut uluitor care rezuma „Tablourile E1 din Londra“ astfel: „De la artă pentru toți la Brick Lane la oraș la cockney la cei murdari

Scanned with CamScanner

la docuri la ficțiune la istorie la gotic la Green la imigrație la Jack Spintecătorul la hărți la marginalitate la cartier la religie la scrisul pe stradă la greve la textile la violență". Așa că aș vrea să încep prin a vă întreba despre oraș și despre rolul pe care îl joacă el în opera voastră.

GILBERT: Păi, noi suntem băieți de oraș. Ne plac doar orașele mari. Dacă stăm jumătate de oră în afara unui oraș suntem pierduți; nu ne place, mai ales pentru că George crede dintotdeauna că odată ce ieși în natură, devii un tip de persoană foarte diferit – nu mai înțelegi oamenii. Dacă suntem într-un oraș în care toată lumea e albă și de clasă mijlocie, întotdeauna începem să devenim foarte neliniștiți după câteva zile. Vrem să ne întoarcem la freamătul lumii moderne.

GEORGE: Noi credem dintotdeauna că o iubire excesivă față de natură duce la totalitarism. [*Râsete*] De fapt, putem demonstra pericolele naturii, pentru că o dată ne-am dus să-l vizităm pe regretatul nostru prieten Daniel Farson într-un sat foarte frumos din nordul Devonului și am stat la un hotel din apropiere. A doua zi ne-am trezit devreme, pentru că voiam să mergem să vedem estuarul, cu minunatele lui păsări de apă. Întregul sat era foarte liniștit și soarele abia răsărise. Am ajuns pe strada principală a satului, unde era o biserică încântătoare, cu morminte în jurul cărora zumzăiau albinele. În fața curții bisericii era un cuplu tânăr minunat, cu un copil mic în cărucior. Părea atât de suav, de perfect, o parte a lumii atât de minunată, absolut ideală și splendidă. Ne-am întors și am spus „Bună dimineața", iar tânărul s-a întors și el și a spus: „Hai sictir, zdrențe ciudate ce sunteți". [*Râsete*]

REM KOOLHAAS: Cu toate acestea, îmi amintesc un fel de serie desenată de mână cu voi în mijlocul naturii și declarații extrem de lirice – e una din cele mai frumoase lucrări ale voastre. Era asta într-o viață anterioară?

GILBERT: Ah! Asta era înainte să descoperim alcoolul! Îți poți imagina? [*Râsete*]

Scanned with CamScanner

GEORGE: Probabil că în copilăria noastră artistică aveam o problemă în a ne confrunta cu orașul și cu ceilalți oameni, așa că foloseam natura. Dar nu era cu adevărat natură – era vorba întotdeauna de parcurile londoneze sau Kew Gardens. Nu mai departe decât atât. Apoi cred că la mijlocul anilor '70 ne-am dat seama dintr-odată că realitatea din jurul nostru – haosul străzilor, oamenii – avea mult mai multe de oferit.

GILBERT: Din cauza asta, ca să înțelegem Londra luăm întotdeauna un autobuz până la capăt de linie și ne întoarcem pe jos spre Fournier Street. E extraordinar.

GEORGE: 133 e unul dintre preferatele noastre. Coborâm la Streatham, dar el merge mai departe. Bem cafele minunate în cafenelele arabe de acolo, unde oamenii sunt extrem de prietenoși.

GILBERT: Iar uneori obișnuim să facem liste de străzi din [strada] Liverpool până la Crystal Palace. E o plimbare extraordinară.

GEORGE: Ai totul pe o carte poștală care îți spune unde să o iei la stânga, ca acele aparate care sunt acum în taxiuri. Era exact la fel, totul pe o carte poștală. Așa că mergeam pe jos din Fournier Street până la Anerley ca să luăm prânzul cu cineva. Dura întreaga dimineață și noi aveam doar o carte poștală mică.

GILBERT: Orașul e pur și simplu extraordinar, mai ales în estul Londrei. Când mergi pe Kingsland Road sau Commercial Street – străzile urbane ale Londrei sunt pur și simplu incredibile. Aseară ne-am întors cu autobuzul la ora zece; în fața noastră era ca la Faliraki. Ați auzit de Faliraki? Nemaipomenit! Contravenții la scară mare. Mii de oameni afară, în aer liber, la ora zece. Extraordinar!

GEORGE: Pe strada noastră există zeci și zeci de oameni care stau propriu-zis în canal. Sunt oameni de clasă mijlocie. Nu sunt mahalagii, nu sunt duri, nu sunt agresivi. Toți sunt oameni care se pregătesc să devină doctori – și arhitecți! [*Râsete*] Una din crâșmele de la capătul străzii e exclusiv pentru droguri, ceea ce e complet acceptat – poliția nu intervine deloc. Oamenii pur și simplu se duc acolo pentru droguri; e ceva extraordinar de

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

modern în asta. În anii '70, noi descriam Londra drept cel mai stresant oraș și mai degrabă ne plăcea asta, pentru că eram foarte stresați. Spuneam că nu trebuie decât să te uiți la miile de oameni care ies dimineața de la metroul din Liverpool Street: toți încruntați și îngrijorați, toți disperați că trebuie să meargă la o slujbă groaznică de birou. Dar asta nu mai e valabil. Acum toți ies de la metrou împreună cu prietenii lor, plini de muzică. Nu poți să faci diferența între un constructor și un tânăr orășean care merge la sală înainte de muncă. Totul e mult mai democratic, mai prietenos, e multă siguranță.

GILBERT: Dar rucsacurile. Suntem categoric împotriva rucsacurilor, pentru că de fiecare dată când mergi la cafenea, oamenii au niște rucsacuri enorme și când se întorc te pocnesc cu ele în față. [*Râsete*]

R.K.: Sunt de acord. Rucsacurile dublează volumul umanității.

GEORGE: E periculos și pe scările rulante. Te urci în spatele cuiva și după parcurgerea unei treimi din distanță te împinge în spate.

Pe parcursul acestei nopți lungi avem o serie de proteste. Am început cu protestul lui Eric Hobsbawm împotriva uitării, Gustav Metzger va protesta împotriva prea multelor călătorii cu avionul din lumea artei și iată aici un protest împotriva rucsacului.

Au existat multe discuții despre imposibilitatea de a produce o imagine sintetică depre ceva atât de complex precum Londra. Încă de foarte devreme, voi ați descoperit întreaga lume pe aceste străzi.

GEORGE: Da.

Ați putea oare să ne spuneți mai multe despre asta?

GILBERT: Noi am spus întotdeauna că Liverpool Street este pentru noi Ierusalimul. Cel mai bun mod de a vedea Londra e să urci pe Crouch End și să te uiți în jos – e un oraș de aur, pur și simplu extraordinar. Nu-i așa, George?

GEORGE: Se vede până la Docklands, totul. Fiecare clădire importantă se poate vedea de acolo. E uimitor.

Scanned with CamScanner

GILBERT: Ca Alice în Țara Minunilor. Noi credem că East End din Londra este, într-un fel, centrul lumii în acest moment. Dacă înțelegi East End, înțelegi lumea. Eu chiar cred asta, pentru că aici sunt toți oamenii. Toți. Se vorbesc mii de limbi, sunt o mie de popoare diferite. George e singurul englez de acolo. [*Râsete*]

R.K.: E o diferență cu adevărat izbitoare: voi doi sunteți optimiști într-un mod foarte robust. A fost acest lucru influențat de identitatea voastră unică, combinată, care a facilitat optimismul sau combaterea angoasei?

GEORGE: Sunt sigur că asta e adevărat, da. Faptul că suntem doi elimină îndoiala de sine. În mod normal, artistul se uită la pânza goală și se gândește „Ce să fac? Ce să mai fac acum? Să mai pun o vacă pe câmp? Să cobor soarele mai jos?" Și nu există răspuns. Când sunt doi, există întotdeauna cineva care să spună „Ah, mai pune o vacă, haide!" [*Râsete*]

R.K.: Faptul că lucrați împreună – și faceți asta de atât de mult timp – este și secretul consecvenței operei voastre? Este și secretul longevității și prospețimii ei?

GILBERT: Cred că ea se bazează pe nebunie. Trebuie să fie ceva combinat: total organizat și total dezorganizat – asta e tot. Dar în ultimă instanță nouă nu ne pasă. Trebuie să ne eliberăm pe deplin.

GEORGE: În mod normal, cuplurile de sexe diferite întreabă „Care e secretul vostru?" Iar noi răspundem „E secret!" [*Râsete*]

R.K.: Cred că, cel puțin în parte, are de-a face cu repetiția. Vă petreceți mare parte din viață – pot confirma asta ca martor – prin momente foarte repetitive, aproape ritualice, care par identice în fiecare zi.

GEORGE: Mai multă evoluție decât repetiție, aș spune, nu-i așa, Gilbert?

GILBERT: Da, suntem ca niște călugări. În fiecare zi, George se trezește la ora 5 sau 5:30 ca să lectureze cărți deocheate și luăm întotdeauna micul dejun la 6:30. Începem să lucrăm la 7:30. Ne oprim exact la ora 5 și la 7 pornim pe jos spre restaurantul nostru. La ora 8 ajungem la restaurant, chiar și atunci când George adoptă o rută diferită. La ora 10 plecăm și luăm autobuzul numărul 67,

Scanned with CamScanner

iar la 10:30 ajungem înapoi în Fournier Street. Și asta e tot. E la fel în absolut fiecare zi, mai puțin atunci când trebuie să ieșim în oraș sau să primim musafiri.

GEORGE: Sau ca în dimineața asta.

În mod evident, dimineața te duce cu gândul la micul dejun, dar și la ziare. Unul dintre lucrurile despre care am discutat mult în conversațiile noastre anterioare despre Londra a fost uimitoarea voastră arhivă cu tot felul de ziare, așa că voiam să vă întreb despre asta.

GEORGE: O poveste recentă care ne place foarte mult se referă la vânzătorul nostru de ziare preferat din Liverpool Street, pe care îl cunoaștem de patruzeci de ani. Singurul lucru pe care i-l spunem vreodată e „Bună dimineața". Apoi cumpărăm un ziar și el spune „Bună dimineața, șefu'". Asta a fost tot timp de patruzeci de ani, până când într-o dimineață, de curând, a spus „Șefu', o știi pe asta?" Apoi a zis: „Sora mea Lily e curvă în Piccadilly. Maică-mea e și ea curvă pe Strand. Taică-meu își vinde fundul pe Elephant and Castle. Suntem cea mai iubitoare familie din țară". Nouă ni se pare ceva extraordinar să auzi asta de la cineva cu care întotdeauna ai fost doar politicos. [*Râsete*] L-am întrebat: „Vrei te rog să scrii asta pe hârtie?" Și el a spus „E doar o glumă, șefu'." [*Râsete*]

R.K.: Anul trecut în Veneția am fost absolut uluit de impactul scrierii arabe asupra operei voastre și de senzația că v-ați apucat de ceva complet nou. Ne puteți spune mai multe despre asta?

GEORGE: Suntem înconjurați de ziare în limbi străine. În jurul nostru sunt zeci și zeci de texte arabe, indiene și bengaleze pe care noi nu le înțelegem, dar eu cred că e foarte important să le utilizăm, pentru că cineva poate să le înțeleagă. Pentru noi nu are importanță că noi nu le putem înțelege. E o mare confuzie. De exemplu, noi am făcut în 1980 un tablou intitulat *Mullah*, ceea ce înseamnă preot musulman, și de atunci încolo toată lumea ne întreba „De ce *Mullah*? Ce înseamnă «mullah»?" Apoi acele două avioane au intrat în clădirile din New York și de atunci nimeni nu ne-a mai întrebat vreodată ce e un „mullah", pentru că după

Scanned with CamScanner

aceea toată lumea știa. Lumea se schimbă în modul acesta, iar noi vrem să arătăm că putem ține pasul cu asta.

GILBERT: Întotdeauna când îi vedem pe acești molahi, eu văd degetul îndreptat spre tine. De fiecare dată îmi vine să tai acest deget, pentru că arată mereu spre tine.

GEORGE: Da.

GILBERT: Molahii la televizor. E o idee extraordinară. Molahi predicând. De asta nu-mi mai plac preoții. Eu am primit o educație catolică, și toți făceau la fel: arătau întruna cu degetul spre tine. Într-o zi o să încerc să tai acel deget. Dar cred că cea mai mare revoluție a noastră e că am învățat singuri să facem totul pe calculator.

GEORGE: E extraordinar.

GILBERT: Pentru noi ăsta e noul creier. Ne transportăm ideile direct pe ecran.

Ne puteți spune mai multe despre asta?

GEORGE: Cred că am avut nevoie cam de un an să facem schimbarea, între 2001 și 2002.

GILBERT: Am încetat să lucrăm timp de un an, pentru că trebuia să ne documentăm ca să vedem ce putem face efectiv. A fost foarte dificil, deoarece computerele nu erau suficient de puternice. Nu puteam să facem tablouri mari. Dar acum e incredibil.

GEORGE: De fapt, am început cu „Tablourile E1 din Londra" – acelea au fost primele tablouri create cu ajutorul computerului. Mulți oameni ne-au întrebat dacă ne e dor de vechea cameră obscură, dar noi răspundem: „Deloc. Suntem foarte fericiți". Nu trebuie să ne trezim dimineața devreme ca să dăm drumul la apă și nu mai avem mirosul oribil al tuturor acelor chimicale. Și lucram douăsprezece ore într-un întuneric complet. Suntem foarte fericiți că am scăpat de asta. Singurul lucru de care ne e dor sunt mănușile de plastic. [*Râsete*]

În ce alte moduri v-a schimbat asta munca?

GEORGE: Ne-a oferit o libertate imensă.

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

GILBERT: Într-un fel, noi suntem opera de artă totală, de la început la sfârșit: facem designul instalației, facem designul catalogului, facem designul operei de artă. Când ne ducem la muzeu să montăm arta, avem o operă de artă totală. Nimeni altcineva nu e implicat în afara noastră.

GEORGE: Iar când ne schițăm noile noastre tablouri chiar îl expediem pe asistent, pentru că vrem să fim complet singuri în acel moment.

GILBERT: Mai puțin de curând, când ne-au ajutat doi sau trei oameni. Erau toți arhitecți. E foarte amuzant, pentru că noi preferăm arhitecții artiștilor. Artiștii sunt mai periculoși. Așa că ei au făcut toate scanările pentru această carte uriașă pe care o facem, de o mie două sute de pagini, poate două mii de imagini. Și am făcut toate șpalturile în Fournier Street. A fost o treabă extraordinară.

GEORGE: Dar asta a fost posibil doar pentru că atunci nu făceam tablouri. Dacă am fi făcut, nu s-ar fi putut ca în jurul nostru să avem alți oameni.

Una din întrebările pe care probabil că v-am mai pus-o deja de cel puțin zece ori, dar pe care o să v-o pun iar astăzi, se referă la proiectele voastre nerealizate. Care sunt drumurile neparcurse ale lui Gilbert & George?

GEORGE: Să facem ce vrem noi? [*Râsete*] Sunt foarte multe proiecte care ne așteaptă în viitor.

GILBERT: Facem asta deja. În fiecare zi facem ce vrem. Asta e tot. Cred că Aleister Crowley a spus asta cândva.

GEORGE: Cred că era „«Fă ce poftești» e singura lege".

Dar viitorul? Cum vedeți viitorul?

GILBERT: Ah, ți-am spus deja asta de atâtea ori. Vrem să fim prezenți în viitor. În fiecare zi. Nu există nimic mai palpitant decât asta!

GEORGE: Suntem condamnați cu toții! [*Râsete*]

Scanned with CamScanner

Vorbeam despre maratonul de interviuri de la Serpentine și voi ați spus că aveați niște sfaturi importante pentru următorul.

GEORGE: Da, pentru că maratonul vostru a precedat un alt maraton din Londra, și el o premieră: Maratonul Masturbării, care a avut loc lângă Old Street, foarte aproape de aici. Avea cărți poștale, afișe și tot ce trebuie – și au venit oameni din întreaga Britanie și întreaga Europă.

Să ia parte la competiție?

GEORGE: Da, absolut. Noi n-am participat, dar ne-ar fi plăcut. Am încercat să strângem suficiente cărți poștale ca să facem o lucrare, dar n-am reușit. Poate facem asta la anul.

Dar aveți cărți poștale cu el.

GEORGE: Absolut. Dar ni se pare că a fost cam sexist, pentru că a fost doar maraton de masturbare masculină, deși nu suntem siguri de asta.

Unde au fost făcute cărțile poștale?

GEORGE: Cărțile poștale erau foarte frumoase și foarte formale, ca niște materiale de corespondență oficiale.

GILBERT: Aveau niște afișe mari. Nu-mi amintesc prea bine.

GEORGE: Poate că viitorul vostru maraton ar putea fi conectat cu Maratonul Masturbării, astfel ca oamenii din ambele tabere să se poată alătura[13]. Când spun „să se alăture"... ha ha! O, Doamne! Nici măcar n-am aflat cine a câștigat maratonul, pentru că, evident, la un maraton trebuie să existe un câștigător.

[redacted]

13 „Come together", în original, și cu sensul de „a juisa împreună". (*N.t.*)

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

La maratonul nostru nu a existat un câștigător, dar oamenilor le-a plăcut cel mai mult de voi.

GEORGE: Poate că noi am fost câștigătorii.

Azi am primit un e-mail de la John Brockman, care le-a cerut mai multor oameni de știință proeminenți să-i spună motive de optimism. Mi s-a părut o întrebare interesantă. Care ați spune voi că sunt motivele de optimism?

GEORGE: Eu aș spune că nu vedem niciun motiv de a fi pesimist.

GILBERT: Pentru că prin artă noi ne împlinim toate viziunile, toate aceste idei nebunești pe care le ai în copilărie sunt lucruri pe care le poți realiza. Arta e un vis, nu-i așa? Poți să faci ceva real sau ireal, dar îți inventezi propria ta lume. Eu nu am nicio problemă cu nimic. Simplul fapt de a fi în viață e incredibil.

GEORGE: Chiar și privilegiul vieții contemporane e inegalabil. Astfel de privilegii nu au mai existat până acum. Ar trebui să ne bucurăm de ele.

GILBERT: E o călătorie neîntreruptă, pentru că noi nu privim niciodată în urmă – privim întotdeauna înainte. Următorul, următorul, următorul. Purtăm o bătălie enormă ca să putem ajunge dincolo. [*Râde*]

GEORGE: Când am reușit să pătrundem prima oară la Tate, ne-am pus întrebarea „O retrospectivă – ce înseamnă asta în lume?" Înseamnă foarte puțin. Dacă ieși pe stradă și spui „retrospectivă", oamenii o să creadă că vorbești despre o rachetă. Înseamnă cu adevărat ceva doar în centrul lumii artistice. Am avut nevoie de mult timp ca să ajungem la noul titlu de „Expoziție importantă". „Retrospectivă" nu e democratic – nu înseamnă nimic. Nici măcar „expoziția generală", cum i se spune, nu înseamnă nimic pentru publicul larg.

Cum v-a venit titlul ăsta?

GILBERT: Ei ni l-au dat, pentru că scriau o introducere pentru catalogul Tate obișnuit și în fiecare introducere era numită o

Scanned with CamScanner

„expoziție importantă", așa că am decis să folosim și noi această expresie.

GEORGE: Au scris introducerea pentru circuitul lor intern, nu pentru publicul larg. Nu le-a plăcut când le-am furat expresia. Au vrut s-o elimine.

GILBERT: [*Râde*] Una peste alta, a fost o experiență extraordinară. Nu înțeleg cum am reușit să facem asta. Cred cu adevărat că ultimii patruzeci de ani au fost o călătorie dementă – complet schizofrenică. Am continuat mereu să lucrăm, fără să privim în urmă. E ca o călătorie a diferitelor tale credințe. De asta putem s-o facem și pe următoarea. Încă mai credem. În fiecare zi.

Deci totul e abia la început.

GEORGE: Abia la început.

GILBERT: Fiecare imagine a noastră se confruntă dur cu universul. Privește întotdeauna în abis. Nu am făcut niciodată artă bazată pe artă.

De fapt asta e una din temele unificatoare ale „Expoziției importante".

GEORGE: Cred că va fi ceva evident. Oamenii o să-și dea seama de asta.

GILBERT: Niciuna dintre operele noastre de artă nu se referă la arta altora. Nu am făcut asta niciodată. De aceea suntem uneori foarte critici față de artiștii care folosesc arta altora ca să se distreze.

GEORGE: Noi încă mai credem în vechea idee a „artei pentru toți" – că trebuie, ca artist, să poți să faci ceva democratic, așa cum un chirurg sau un om de știință trebuie să facă ceva care are o aplicație și în viață.

Am putea discuta despre Trezire *[1984]? În anii '80 ați început să faceți aceste tablouri gigantice, nu-i așa?*

GEORGE: A fost unul dintre primele tablouri mari, da. Noi am crezut dintotdeauna că trezirea e unul dintre cele mai importante momente din viața unei persoane. E începutul unei noi zile.

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

Galezii numesc dimineața devreme „salutul de dimineață", pentru că fiecare bărbat se trezește cu o erecție. În Țara Galilor se numește „salut de dimineață". Iar terapeuții sexuali spun întotdeauna că, dacă ai probleme cu erecția, s-o faci dimineață. Asta e și perioada în care fiecare are prima lui idee pentru ziua aceea. Atunci când un artist tânăr întreabă „Ce mă sfătuiți?", noi răspundem întotdeauna „Când te trezești dimineața, așază-te pe marginea patului, nu deschide ochii și întreabă-te «Ce vreau să spun astăzi lumii?» Nu are importanță că lucrezi cu calculatorul, pensula sau creionul – ia decizia asta și totul o să fie în regulă."

Acesta e cel mai important sfat al vostru pentru tinerii artiști?

GEORGE: Ei, mai avem și un al doilea sfat, pentru că de obicei sunt studenți. Le spunem „Dați-i dracu' de profesori." Pentru că profesorii sunt dușmanul. Toți profesorii au o singură mare frică în viață, anume ca unul din studenții lor să devină un artist bogat și de succes. Asta îi îngrozește.

GILBERT: Eu cred că cel mai important e să te trezești dimineața și să privești în abis – să privești în univers. Când te trezești, în fața ta nu e altceva decât spațiu. În anumite moduri, noi reușim să încetinim viața în operele noastre, să o facem mai completă. Asta încercăm să facem: să încetinim viața, ca să te poți gândi la ea.

Deci e o clipă eternă.

GEORGE: Trecut, prezent și viitor. Noi credem întotdeauna că arta trebuie să fie toate aceste trei lucruri laolaltă. Spuneam mai devreme despre „Tablourile bombă" – făcuserăm fotografii cu platanii din Londra de nenumărați ani, dar nu le-am folosit niciodată, sau poate doar rar, pentru frunze. Abia când am început să lucrăm la „Tablourile bombă" ne-am dat seama că platanii erau cel mai măreț și mai înalt lucru din Londra. Au fost întotdeauna acolo, sunt aici și vor fi întotdeauna aici – cel mai măreț simbol natural al continuității. Sunt ca o versiune naturală a monarhiei. Nu ne documentăm niciodată despre un subiect decât după ce am terminat

Scanned with CamScanner

să-l folosim. E ca la „Tablourile Ginkgo" – am aflat foarte multe despre frunzele ginkgo, însă doar după ce am făcut tablourile.

GILBERT: E foarte amuzant, pentru că noi făceam fotografii cu frunzele de mulți ani, dar n-am știut niciodată care e numele copacului.

E interesant că faceți documentarea după, spre deosebire de multe cazuri din istoria artei. Dacă te uiți, de exemplu, la [Théodore] Géricault, el s-a documentat pentru Pluta Meduzei, *prin schițe și citirea multor cărți, înainte să facă tabloul. La voi e invers.*

GEORGE: Noi nu ne inspirăm niciodată în modul acesta. Descoperim întotdeauna lucruri care sunt similare sau potrivite cu ceea ce ne interesează pe noi. Cităm mereu celebra poveste despre Henry Moore, care a fost intervievat în casa și în atelierul lui, în anii '50. În timp ce ieșea din casă, jurnalistul a văzut o colecție de pietricele interesante pe care Henry Moore le culesese de pe plajă sau de pe câmp și a spus „Ah, deci aici vă vin ideile – de la aceste pietre ciudate!" Iar Henry Moore a răspuns „Colecționez aceste pietricele pentru că seamănă cu sculpturile mele."

GILBERT: Când am fost la New York am descoperit niște copaci. Ne întrebam ce naiba sunt, pentru că frunzele miroseau foarte asemănător cu rahatul. Am strâns sute de frunze și le-am adus cu noi acasă.

GEORGE: Am stat în New York mai bine de o săptămână și am presat frunzele de ginkgo între paginile unei cărți de telefon de la hotel. Credeam că le putem aduce acasă așa. Fiind de o onestitate prostească, eu am spus „Nu putem să furăm cartea de telefon din camera de hotel", așa că ne-am dus și am cumpărat niște reviste, pe care le-am fi cumpărat oricum, pentru că în New York poți cumpăra niște reviste pentru adulți foarte bune, și le-am adus acasă între paginile revistelor pentru adulți. Credeam că o să fim arestați fie pentru introducerea de fructe în țară sau ceva asemănător, fie din cauza revistelor. În cele din urmă nu am fost arestați pentru nimic, din fericire.

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

GILBERT: Chiar nu știam nimic despre copacul ginkgo. Am făcut tablourile și apoi am vrut să aflăm ce era – acest copac ale cărui frunze arătau ca aurul.

Aici revenim la tablouri, la Trezire.

GEORGE: De fapt titlul e scris greșit – a scăpat un „n"...[14]

Care a fost cea mai bună decizie pe care ați luat-o vreodată?

GILBERT: Să ne îndepărtăm de lumea artei. Eu cred cu adevărat că asta ne-a salvat. Ne-a permis să fim independenți.

GEORGE: Singuri.

GILBERT: Da, exact.

Ați numi asta o eliberare?

GILBERT: Absolut.

Când s-a întâmplat asta?

GILBERT: Cu mult timp în urmă. Nu ne duceam la niciuna dintre expoziții sau la altceva asemănător. La început am vrut să fim integrați, să facem parte din asta. Dar nu le plăcea de noi – nu ne voiau. Ne îmbătam prea tare și așa mai departe, așa că nu le plăcea de noi. Nu ne invitau niciodată a doua oară. Eram izolați.

Deci a fost un fel de salvare.

GILBERT: O, da, a fost.

GEORGE: Cum a spus Konrad Fischer întotdeauna „Voi sunteți altceva."

Dar spunea asta într-un sens pozitiv?

GEORGE: Și da și nu. Întreaga lume a artei e ca niște nisipuri mișcătoare. Noi credem că acum suntem mai centrali decât am fost

14 „Waking" („Trezire") împreună cu un „n" formează „wanking", „masturbare". (*N.t.*)

Scanned with CamScanner

vreodată. Nu cred că există mulți artiști minimaliști copilăroși prin preajmă. Cred că nu e niciunul. Nu există așa ceva. [*Râde*]

GILBERT: E ciudat, pentru că el a spus asta despre noi, dar și despre alt artist, Bruce Nauman. Bruce Nauman nu se potrivea bine cu școala sau cu artiștii din New York, pentru că el venea din Los Angeles, așa că toți ceilalți artiști – minimaliști cu toții – nu voiau ca el să facă parte din asta. Noi și cu Bruce Nauman eram marginalii.

Iar acum am ajuns în 2006 și călătoria duce la expoziția din 2007, așa că poate e momentul să pun întrebarea mea preferată: care sunt proiectele voastre nerealizate?

GEORGE: Nenumărate. Nenumărate.

GILBERT: Noi nu gândim niciodată așa. Există doar proiectul următor. Suntem plini de imagini: avem sute și sute de imagini despre multe subiecte. Nu avem niciodată mari vise de felul acesta – mergem pas cu pas. Nu inventăm nimic. E ca și cum ai privi în abis, în spațiul gol.

Deci nu aveți o mare utopie nerealizată?

GEORGE: Nu există niciun plan, niciun plan.

GILBERT: Doar un pas: pasul următor.

GEORGE: Următoarea modalitate de a le-o trage!

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

Louise Bourgeois

Viețile arhitecților

Viețile

stArt

Scanned with CamScanner

Deoarece am copilărit în Elveția, am luat contact cu opera lui Louise Bourgeois încă de devreme și i-am studiat cărțile. Când m-am dus la New York la facultate, la sfârșitul anilor '80, am sunat-o și m-am dus să o vizitez în casa ei din Chelsea. Mă interesa foarte mult literatura ei: jurnalele, poeziile și cântecele pe care le scrisese. Ani mai târziu, am editat, împreună cu Marie-Laure Bernadac, o carte de scrieri ale ei. La primele noastre întâlniri, Bourgeois a vorbit mult despre ideea de personnage périphérique: oameni care nu au o poziție centrală în viața noastră, dar care ne schimbă – uneori printr-o singură conversație.

După ce i-am editat cartea, am lucrat împreună la mai multe proiecte, inclusiv unul cu Agnès B. Unul dintre lucrurile care se întâmplă atunci când lucrezi în mod regulat cu un artist sunt multe conversații scurte, pline de intuiții rapide ale diferitelor aspecte ale practicii lor, din care cele mai multe nu ajung să fie tipărite. Iată aici un astfel de fragment – un extras propriu-zis. Am vrut să-l includ pentru că e deosebit de neobișnuit. A fost înregistrat în timpul ultimei mele vizite. La începutul întâlnirii, Louise a anunțat că ar prefera să răspundă la întrebări prin desene, pentru că se săturase să vorbească. Am continuat așa (eu punând întrebări și ea răspunzând prin desene pe e-mail) și plănuisem să facem o carte din asta, dar din nefericire Louise a murit câteva luni mai târziu și astfel proiectul a rămas nerealizat, chiar dacă aici puteți citi aproape două sute de cuvinte.

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

Personaje periferice

HANS ULRICH OBRIST:

Ai putea spune ceva despre personajul periferic?

LOUISE BOURGEOIS: Ca să ilustrez modul în care acestor personaje periferice le-a fost luată importanța – ele căzând în uitare, apoi reapărând brusc – vorbesc despre personajul care apare în una dintre lucrările mele [din anii '40], intitulată *Potret al lui Catherine Yarrow*. Nu m-am mai gândit la Catherine Yarrow de douăzeci de ani. Apoi un tânăr istoric află ce reprezintă cele două litere CY și reconstruim împreună personalitatea lui Catherine Yarrow. Personajul periferic devine acum central.

Era latentă.

L.B.: Aproape uitasem de ea până când istoricul a văzut într-o carte o fotografie a unei lucrări foarte vechi, intitulată *Catherine Yarrow*, plină de cuie. Așa că personajul periferic devine vizibil. Nu e deloc nevoie să „investigăm" adevărata ei identitate și să descoperim importanța rolului ei. Catherine Yarrow nu a fost soția nimănui, pentru că ea e definită exclusiv de efectul pe care eu l-am avut asupra ei și ea asupra mea; e ceva ce ține de aceeași temă cu Eugénie Grandet, care pentru mine e prototipul femeii neîmplinite. Eugénie Grandet este un personaj al lui Balzac; e prizoniera tatălui ei, care are nevoie de o servitoare. Catherine Yarrow reprezintă destinul unei femei care nu a avut niciodată șansa de a fi femeie. Eu am cunoscut-o într-o perioadă în care aveam trei copii mici și am impresionat-o foarte tare, pentru că eu eram femeia însărcinată. Poate că am provocat o reacție atât de puternică pentru că ea însăși își dorea să fie însărcinată. Nu știu. Drept rezultat, Catherine Yarrow a încercat cu disperare să fie bună, să fie sociabilă, să fie acceptabilă, dar tensiunea în care trăia a împins-o spre isterie.

Isteria ei se manifesta în vreun fel?

Scanned with CamScanner

L.B.: Da, într-un mod violent. Era complet imposibil să-i faci față. Drept rezultat, Catherine Yarrow a fost o persoană periferică, una care într-o anumită perioadă a ocupat un loc important în viața mea.

Această idee a unui personaj periferic e foarte interesantă: oscilarea dintre centru și periferie, dintre apariție și dispariție.

L.B.: Da, bun. Aici ar trebui remarcat faptul că noi reconstruim aceste personaje periferice prin intermediul dorinței noastre de a remedia lucrurile. Pe mine mă pasionează remedierea, pe care o văd ca pe o modalitate de a răscumpăra o greșeală.

Aceste personaje periferice, cum le vezi tu în relație cu alți oameni pe care i-ai cunoscut cu mult timp în urmă?

L.B.: Personajele periferice constituie împreună un fel de rețea; rețeaua are de-a face cu o anumită dată, pentru că totul e laolaltă, un nod duce la altul. Dacă tragi se destramă, ca o dantelă.

Toți acești oameni pe care i-ai cunoscut cu mulți ani în urmă, oameni precum Fernand Léger. El face parte din lumea periferică, sau se află în centru?

L.B.: Nu, e altceva, pentru că în acest caz simt o afecțiune. L-am cunoscut bine și am multe amintiri cu profesorii mei; eu mi-am iubit profesorii. Ceilalți oameni nu erau deloc la același nivel. Catherine Yarrow era o femeie de societate. Am cunoscut-o în societate. Nu avea nicio legătură cu viața mea serioasă, profesională. Avea o anumită poziție în comunitatea artistică deoarece reprezenta un anumit tip de amator care circulă prin lumea artei. Asta îi oferă un *raison d'être*.

Deci, în cazul personajelor periferice, ai spune că erau oameni pe care i-ai cunoscut din întâmplare?

L.B.: Nicidecum. Pe Catherine Yarrow am cunoscut-o pentru că era într-o stare incertă. Era consternată de proximitatea fizică a unei femei însărcinate. Asta o scotea din minți.

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

Dintr-o clipă în alta, ceva nesemnificativ poate să dobândească o mare importanță.

L.B.: Absolut. Ca atunci când vernisajul unei expoziții se transformă într-un eveniment de stradă, un eveniment public. Mai există un personaj periferic, numit Albinoasa. Un albinos e un om a cărui culoare, a cărui pigmentație e afectată de genele sale. Pigmentația pielii, părul, ochii roșii. A existat o persoană periferică în preajma mea care era albinoasă. Numele ei era Yvette, servitoarea. Îmi place să îmi amintesc modul în care o influența lumina: când voia să se uite la ceva mic trebuia să-și învârte capul într-un anumit unghi, în funcție de direcția din care venea lumina. Avea ochii roșii și îmi amintea mereu de un iepure alb. Era extrem de sănătoasă și de vioaie. L-a sedus pe fratele meu, era atrasă de el, iar faptul că ea se agăța de el l-a scos din minți atât de rău că a împins-o pe scări și ea s-a rostogolit până jos.

Deci ea e alt personaj periferic, chiar dacă erați atât de apropiate?

L.B.: S-a apropiat atât de mult de familia noastră încât a devenit parte din ea. Nu m-am gândit la ea timp de douăzeci și cinci de ani; acum are mai mulți copii.

Thomas Pynchon povestește mitul urban al aligatorilor din canalizarea New York-ului, care, din cauză că nu au văzut niciodată lumina zilei, au devenit albinoși.

L.B.: „De ce e mirosul Parisului întipărit în memoria mea ca miros de canal?“ E adevărat, nu neg asta, nu pot nici măcar să-ți explic. Într-o perioadă dificilă din viața mea – exact în perioada în care a apărut Albinoasa, care lucra pentru noi în casa din Antony – sistemul de canalizare din Ville d'Antony a suferit o transformare radicală atunci când, în sfârșit, deversarea în râul Bièvre a încetat. Grădina noastră era amplasată lângă râu. Bièvre era foarte mic și nu mai putea prelua conținutul canalizării tuturor. Așa că într-o zi, în 1934, a venit un bărbat de la serviciul de salubritate și a spus „Mademoiselle Bourgeois, întrerupem conductele

Scanned with CamScanner

care se varsă în Bièvre și de acum încolo vă conectăm la sistemul de canalizare principal." Costul era imens. Eu eram proprietara casei și am crezut că o să falimentez.

Odată cu secolul al XIX-lea, aceste mirosuri au început să dispară din orașe. Secolul al XIX-lea a decis că spațiul public trebuie să fie igienic, fără mirosuri. După asta au fost construite orașe mari sterile, fără miasme de niciun fel.

L.B.: Apropo de problema canalizării, mă gândeam că ea ar putea veni de la mirosul de noroi din Bièvre. Mai sus de Antony râul trecea printr-un sol care avea tendința să se dizolve în apă. Bièvre trebuia dragat în fiecare an. Toți bărbații de la serviciul tehnic se duceau pe malurile râului cu lopeți lungi, scoteau noroiul și îl aruncau pe mal. Pare de necrezut, dar e adevărat. Eu credeam că ar putea fi miros de noroi, dar mă înșelam, pentru că noroiul miroase altfel. E doar pământ amestecat cu apă. Mirosul îmi amintește de o anumită perioadă, ca și de un mic exemplu de corupție. Aveam niște vecini care locuiau într-o căsuță. Se numeau Monsieur și Madame Legrand. Fiica lor se căsătorise cu un anumit Monsieur Cotance, iar Madame Cotance lucra pentru părinții mei, repara tapițerii. Erau meșteșugari de hamuri. Casa lor era atât de mică încât cei de la serviciul de salubritate nu au observat-o. Era o simplă omisiune, iar părinții mei nu i-au reclamat niciodată la primărie. Drept rezultat al acestei omisiuni oficiale, Monsieur și Madame Legrand au continuat să deverseze în Bièvre, deși asta era ilegal, iar ei își neglijau datoria civică. De asta exista un miros puternic de canalizare în dormitorul meu, care era lângă casa familiei Legrand.

Când a revenit acest miros?

L.B.: A revenit – destul de șocant – în 1990, când m-am întors la Cannes după o expoziție pe care o avusesem la Musée d'Art Contemporain din Lyon. Am vizitat din nou Le Cannet și ne-am întors la Hôtel de la Grande-Bretagne, ceea ce m-a făcut să-mi dau seama că și clădirile și locurile puteau fi periferice. În

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

copilăria mea, Hôtel de la Grande-Bretagne era un hotel de trei stele. În anii '40, cred, deja nu mai exista cerere pentru el. Așa că Hôtel de la Grande-Bretagne, așa cum îl vezi în vechile cărți poștale, a fost demolat complet și înlocuit cu un han mult mai puțin salubru. A fost o pură întâmplare că am mers acolo. În orice caz, poate părea incredibil, dar sistemul de scurgere din baie nu era complet satisfăcător. Fereastra trebuia lăsată deschisă permanent. A fost atât de extraordinar atunci când mirosul a reapărut.

Același miros?

L.B.: Același miros care mă urmărește. Atunci mi-am dat seama că există și clădiri periferice, așa cum există oameni periferici.

Dintre toate aceste elemente, apa mă fascinează cel mai mult. Totul se leagă întotdeauna de apă. Aspectele periculoase ale apei sunt gheața și inundațiile, iar beneficiul apei este viața însăși. Toată arhitectura depinde de curgerea apei; acoperișurile, jgheaburile, burlanele, toate sunt legate de canalizarea apei. Gheața e foarte importantă. O să-ți arăt desene pentru o carte pe care o s-o publicăm în curând, intitulată *Insomnie*. Conține peste două sute de desene, multe dintre ele referitoare la apă și frică, frica de răul pe care poate să-l producă apa, la îngheț și la saturația care te poate face să mori de sete.

Noi am privit întotdeauna apa ca pe o resursă de o disponibilitate infinită, dar acum ea devine tot mai rară.

L.B.: E rău atunci când ea lipsește, ca și când e prea multă, și e regretabil să te gândești ce rol joacă apa. Când auzi despre inundații în California, oamenii inundați nu sunt niciodată cei care locuiesc la munte. Munții aparțin bogaților. Acolo nu e niciun pericol. Inundate sunt întotdeauna cartierele de locuințe în care trăiesc oamenii săraci.

Acum, când conversația noastră se apropie de sfârșit, ai putea sintetiza persoana periferică?

Scanned with CamScanner

L.B.: Îmi imaginez persoana periferică drept o persoană care își așteaptă rândul sau momentul. Pentru mine, ea este o metaforă a personalității feminine. Așteaptă și, așa cum spune înțelepciunea lumii, „Bărbatul propune, femeia dispune." De fapt, e invers. Femeia propune, bărbatul dispune. De asta oamenii periferici sunt de obicei femei care așteaptă să germineze, așteaptă sosirea unei metafore masculine. Toți acești oameni sunt femei care așteaptă să fie fecundate de istoricul care le va descoperi, așa cum eu redescopăr acum figura ștearsă a lui Jean Gérard Matisse, pentru cartea lui John Russell.

S-ar putea spune că la oamenii periferici e vorba întotdeauna de ideea de potențial latent?

L.B.: Potențial, exact! Poate va funcționa, poate nu; totul depinde de potențial. La fel și femeia care așteaptă e o metaforă: „doamne în așteptare".

Ai descris și un al treilea personaj periferic.

L.B.: Raoul a fost un alt personaj periferic. Raoul Kanoui, care a trăit pe rue du Ranelagh, în arondismentul 16 din Paris. Era fratele unuia din prietenii mei de la școală. A fost un personaj periferic foarte important, dar a fost eliminat destul de curând, pentru că avea tuberculoză. Era o condamnare la moarte, pentru că la acel moment tuberculoza era incurabilă. S-a dus la un sanatoriu din Leysin, în Elveția.

Ai mers acolo în mod regulat.

L.B.: Doar ca să-l vizitez. Îmi vorbea despre René Crevel. Mi-a spus că, imediat după ce plecau vizitatorii, pacienții se lansau într-o viață sexuală ascunsă, foarte intensă. Bolnavii de tuberculoză au un apetit sexual foarte puternic.

Raoul Kanoui era artist?

L.B.: Nu, era scriitor. Știa că urma să moară, de asta am prețuit atât de mult ultimele lui scrisori. Încă le mai am.

ans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

Ultimul interviu

Poți să-mi spui la ce lucrezi în momentul acesta?

L.B.: Lucrez cu scriitorul Gary Indiana la o carte, dar și la niște gravuri cu Tracey Emin. Bineînțeles, desenez în fiecare zi.

Care e mottoul tău?

L.B.: „Câți oameni iubești?"

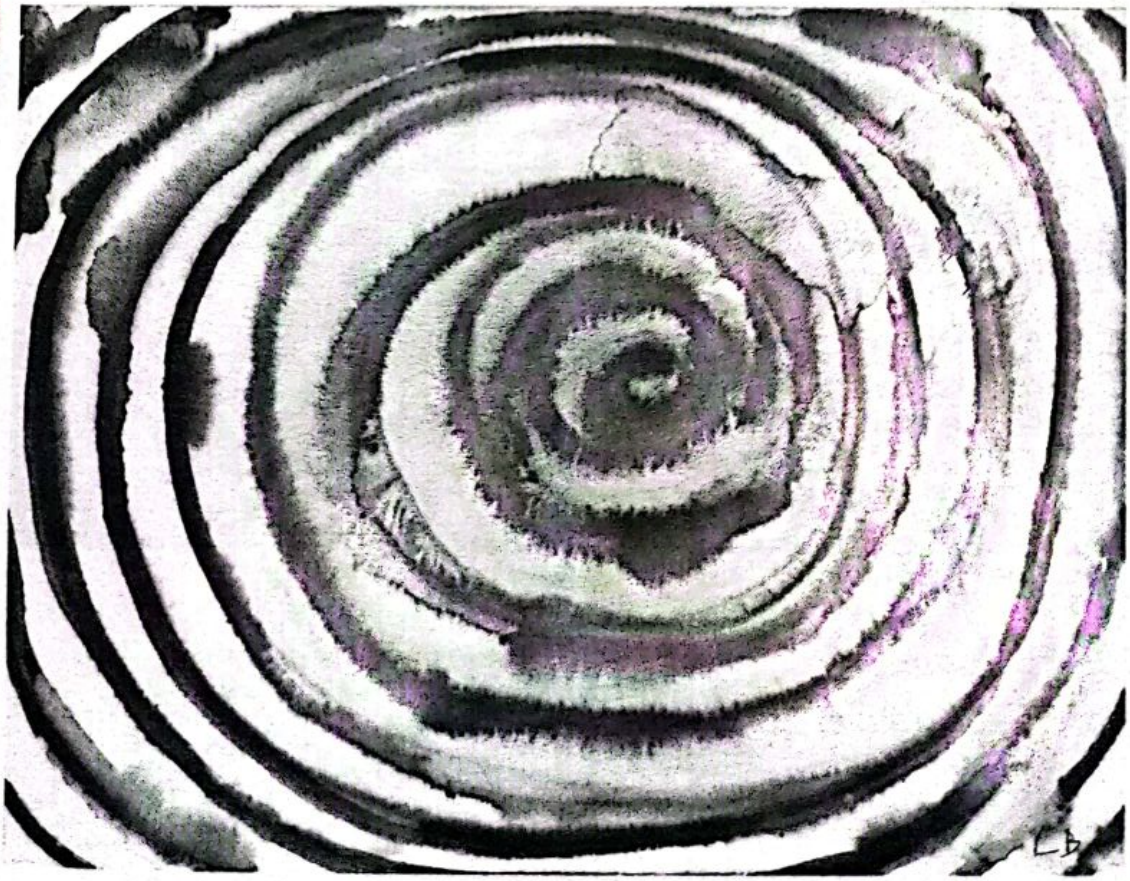
Ce rol joacă șansa?

L.B.: Eu nu cred în noroc. Mă interesează lucrurile pe care le pot controla.

Care sunt muzeele tale favorite?

L.B.: Luvrul, unde am lucrat în anii '30.

Care e noua lucrare pe care ai creat-o ieri, 6 aprilie?



Scanned with CamScanner

Este trecutul întotdeauna o precondiție a prezentului?

L.B.: Da.

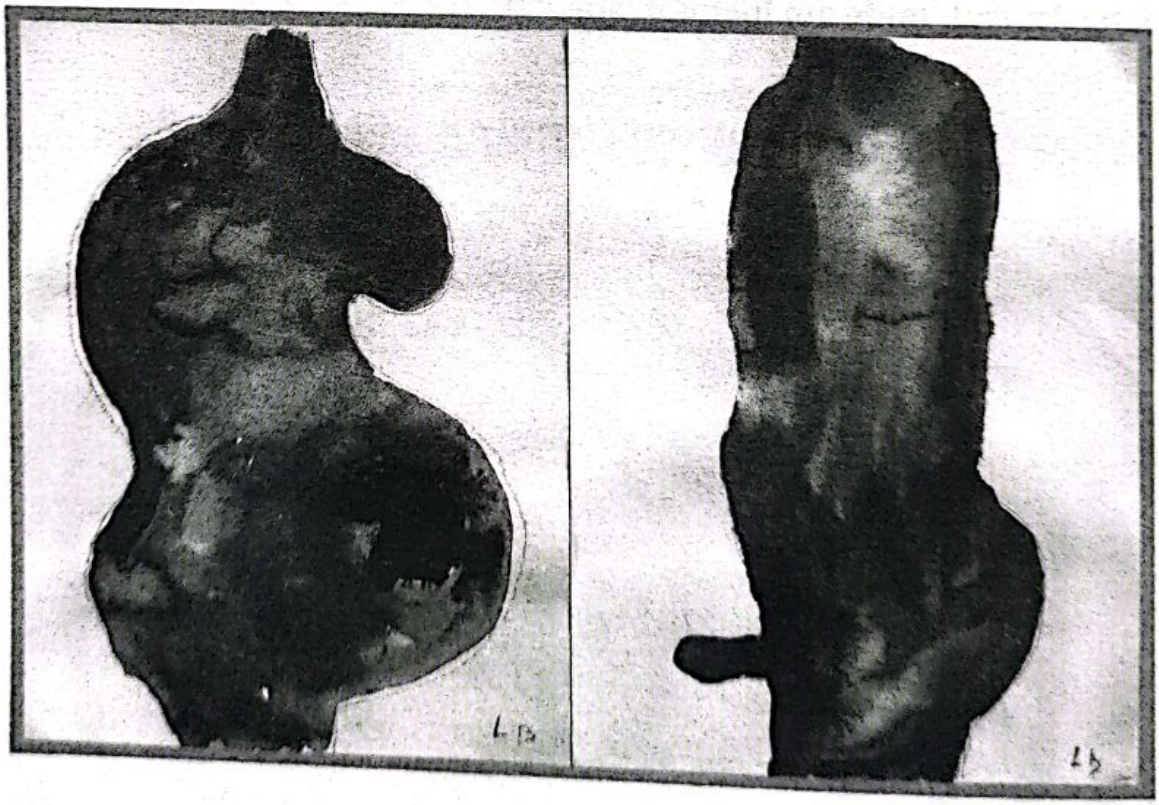
Poți să-mi vorbești despre proiectul tău împreună cu Peter Zumthor [Monumentul comemorativ Steilneset, Vardø, Norvegia, 2011]?

L.B.: Instalația mea e un monument comemorativ pentru acei oameni care au fost arși fiind acuzați de vrăjitorie în Norvegia, în secolul al XVII-lea. Întâmplarea face că erau în majoritate femei. Peter Zumthor a proiectat două clădiri.

Te mai gândești și la alte proiecte arhitectonice?

L.B.: Lucrez la un cuplu spânzurat pentru o stație de metrou din Viena.

Care e desenul tău preferat?



Care sunt abilitățile de care are nevoie un mare artist?

L.B.: Încet-încet, el își va forma abilitățile.

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

Marina Abramović

Tinerile artiști arhitecților

stArt

Scanned with CamScanner

Am cunoscut-o pe Marina Abramović când am făcut o expoziție de pictură în Hamburg, împreună cu Kasper König. Într-o noapte, târziu, în barul Hotelului Admiral, am făcut cunoștință cu Abramović. A fost o întâlnire foarte energizantă și explozivă. Dar legătura noastră a fost sporadică și am ajuns să ne cunoaștem bine abia în 1996, într-o călătorie în Japonia pe care am făcut-o împreună. Am fost invitați, ca parte a unui grup mare de artiști și curatori, la o conferință despre un nou centru de artă deschis în provincia Kyushu, CCA Kitakyushu. Aveau loc evenimente în întreaga Japonie, era ceva neobișnuit. Primul interviu care apare aici a fost înregistrat în acea călătorie. Mergeam cu un tren de mare viteză și, în multe moduri diferite, acesta este un interviu care se desfășoară într-un regim accelerat.

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

Muzeul imaginar al non-obiectelor

HANS ULRICH OBRIST:

Unul dintre lucrurile despre care mă gândeam că ar fi bine să vorbim este problema colecționării. Poate că am putea vorbi nu doar despre colecționarea de obiecte, ci despre diferite forme de colecționare. Mulți artiști sunt acum și colecționari. Marina nu a acumulat obiecte. Marina, tu ai o altă formă de a colecționa, un fel de muzeu imaginar al non-obiectelor. Ne poți vorbi despre modul în care funcționează acest muzeu imaginar?

MARINA ABRAMOVIĆ:

În primul rând, trebuie să explic de ce nu colecționez. Nu că aș fi împotriva colecționarilor. Nu aș putea trăi dacă nu ar exista nimeni care să colecționeze lucrările mele. Dar îmi plac foarte mult spațiile goale, pentru că am capul plin de obiecte și dacă aș avea aceste obiecte în jurul meu și pe perete ar fi greu de suportat. Așa că prefer un spațiu alb minimal, în care lumina se schimbă pe perete; asta e deja suficientă informație. Mă interesează lucrările care nu pot fi colecționate. Desigur, performance-ul este un exemplu, dacă nu cumva colecționezi documentația unei lucrări fotografice, a unei instalații video sau a unei documentații video. Sunt câteva exemple despre care aș vrea să-ți vorbesc.

Unul dintre cele mai cunoscute este artistul pe nume Gino De Dominicis. El a vândut o lucrare invizibilă unui colecționar foarte serios. Colecționarul a plătit pentru această lucrare invizibilă și a cumpărat un certificat pentru ea: pentru el era mai degrabă ceva amuzant: „Să cumpărăm o lucrare invizibilă!“ Dar a fost foarte surprins când, peste trei săptămâni, a fost sunat și i s-a spus că lucrarea invizibilă avea să-i fie livrată acasă. Așa că, exact la ora fixată, 10 dimineața, expeditorii au sosit cu un camion mare, iar șase oameni cu mănuși albe au venit să care înăuntru lucrarea invizibilă. Au intrat în casă și au întrebat foarte

Scanned with CamScanner

serios unde s-o pună. „Lângă fereastră", a spus colecționarul, iar ei au spus „Nu, nu, nu, e prea multă lumină. E foarte sensibilă". Au așezat lucrarea lui invizibilă și au plecat. Același artist a făcut o altă expoziție, doar pentru câini. A închis muzeul și a deschis doar o ușă mică, înțelegeți, foarte scundă, prin care doar câinii puteau intra. Nicio ființă umană nu a văzut ce era înăuntru, dar câini de pretutindeni intrau și ieșeau mereu.

Altă persoană interesantă, care a murit recent, este James Lee Byars, care a făcut lucrări foarte frumoase, foarte dificil de colecționat. Pentru una dintre lucrările lui din Berna s-a așezat în fața muzeului și a suflat pur și simplu inspirație spre muzeu. Deci asta era lucrarea: suflat. Un artist care suflă inspirație.

Apoi mai e și lucrarea lui Tino Sehgal, cumpărată recent de Tate Gallery. Nu există nici măcar un contract, nu există nimic, doar a luat banii, iar lucrarea pe care a vândut-o era o șoaptă în urechea unui curator. Era un set de instrucțiuni șoptite despre cum avea să fie lucrarea și asta e tot. Așa că dacă tipul ăsta, curatorul, moare – eu sper să nu moară – sau, să zicem, își schimbă slujba, el va trebui să le șoptească unui alt curator, altfel Tate va pierde lucrarea.

Deci e interesant faptul că ceva nu are mai puțină valoare doar pentru că e necolecționabil. Ideea e cea care e de fapt importantă. Bineînțeles, unul dintre cele mai renumite exemple este cel al lui Yves Klein: el a vândut lucrarea colecționarului, colecționarul i-a dat cecul, iar el a ars cecul și l-a împrăștiat de pe pod în Sena. Nimeni nu a primit nimic, în afara amintirii actului.

Un alt lucru pe care l-ai amintit a fost faptul că Charlemagne Palestine te-a inspirat dintotdeauna, mai ales energia lui incontrolabilă. Mă întrebam dacă acest tip de energie incontrolabilă a pătruns cumva în colecția ta imaginară.

M.A.: Vezi tu, eu sunt mereu foarte sentimentală față de ceea ce s-a întâmplat, pentru că există o anumită lume, o anumită individualitate, anumiți oameni care chiar au avut un astfel de impact

Scanned with CamScanner

asupra artei. E vorba doar de pura prezență, pe care nu poți de fapt s-o surprinzi. Ea e invizibilă, dar rămâne foarte mult timp în mintea ta. Charlemagne Palestine lucra la momentul acela cu Galeria Sonnabend din New York și făcea mai ales performance-uri, dar umplea spațiul cu atât de multă energie încât rămâneai foarte multă vreme. E un fel de explozie a clipei, un fel de adrenalină care influențează cu adevărat publicul. Iar performance-ul era ceea ce înseamnă de fapt toate performance-urile: un bun performance e un dialog al energiei, în timp ce un performance prost nu are nimic. Mulți oameni sunt dezamăgiți pentru că văd multe performance-uri proaste și nu le place performance-ul deloc, dar în viață există foarte puține performance-uri bune. De fapt lucrurile stau așa: trebuie să treci prin extrem de multe porcării ca să vezi ceva bun. E la fel oriunde altundeva.

Mă gândeam, cumva, că poate și Gutai ar fi interesant de abordat. Am discutat deja despre Yves Klein și despre acțiunile lui, dar încă nu prea am discutat despre Gutai.

M.A.: Dacă oferi tu contextul istoric pentru Gutai, atunci eu o să ofer un exemplu.

Gutai a fost o mișcare de avangardă: numele înseamnă „întruchipare". Foarte devreme, în anii '50, au mutat pictura înspre acțiune. Au fost pionierii acestei arte și sunt încă relativ necunoscuți în Occident. Dar acum mulți artiști tineri regăsesc Gutaiul. Când ne-am întâlnit prima oară în Japonia, la începutul anilor '90, ai amintit de Gutai.

M.A.: La momentul lui Yves Klein, Gutai era un grup de artiști foarte radicali, foarte conceptuali ca idei. Una dintre lucrările lor șocante a dispărut cumva din cărțile de artă, pentru că era aproape imposibil de acceptat din punct de vedere moral. Unul dintre acești artiști a încercat să facă tabloul lui suprem. A pus o pânză albă pe jos, a urcat cinci etaje și a sărit, a sărit pur și simplu și s-a sinucis în modul acesta. Era ceva destul de grav, iar eu

Scanned with CamScanner

sunt convinsă că acest exemplu nu e unul ușor de digerat, pentru că eu cred cu adevărat că viața unui artist e mai utilă decât doar pentru asta.

James Lee Byars, pe care l-am amintit deja, mi-a spus cândva foarte entuziast că vânduse un minut pentru aproximativ 50 000 de dolari. Asta era ideea lui, să vândă timp. Ideea că există diferite tipuri de economii, nu neapărat doar de obiecte, ar putea fi un lucru interesant de abordat.

M.A.: Da, e foarte interesant. După cum știi, succesul efectiv al unui artist e măsurat prin cât poate să vândă, mai ales în America. Pentru mine asta e șocant. Se vorbește despre oameni și se spune: „El valorează cinci milioane, valorează atât sau atât". Cum poți să măsori oamenii în felul ăsta? La fel se întâmplă și cu asta. Au existat atât de mulți artiști care nu au vândut nimic în timpul vieții, dar după ce au murit lucrările lor s-au vândut cu milioane. Și abia aveau ce să mănânce. Faptul că nu vinzi nimic nu înseamnă nimic. Nu înseamnă că nu ești un artist bun. Citeam de foarte curând biografia lui [Willem] De Kooning. În acea perioadă, în anii '40, era ceva incredibil. Se hotăra dimineața dacă își cumpără mâncare sau un pachet de țigări. Alegea întotdeauna țigările. Dar asta e problema lui. Eu am propriile mele experiențe cu banii, un fel de situații nostalgice. Când făceam performance-uri, mai ales în anii '70, rareori era ceva plătit. Dar eu eram o radicală și nu voiam să fac nimic altceva. Nu voiam să lucrez într-un restaurant sau să am orice altă slujbă, iar după aceea să mă duc și să fiu artistă. Voiam doar să fiu artistă. Așa că, pentru a reduce la maximum cheltuielile, locuiam într-o mașină, împreună cu partenerul meu, Ulay. Un Citroën franțuzesc, ca o conservă de sardine, nu o chestie din aia luxoasă precum rulotele cu baie și altele, absolut nimic: propriu-zis o cutie. Am locuit așa timp de cinci ani...

... din '76 până în '81.

ns Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

M.A.: Da. Nu trebuia să plătim curentul electric. Nu aveam telefon. Nu trebuia să plătim chirie. Deci eram în natură și acolo am rămas. Dădeam telefoane în tot felul de locuri, să vedem dacă putem face performance-uri. Apoi mergeam acolo. Îmi amintesc o ocazie specială în care stăteam undeva în Sardinia, la mama dracului, ne trezeam la 4 dimineața ca să mulgem caprele și să îi ajutăm pe țărani să facă brânză pecorino, care acum știu foarte bine cum se face. Ne-au dat de mâncare și am stat acolo timp de o lună sau două. Apoi, cu ultimul strop de benzină, ne-am dus la Muzeul de Artă Modernă din Bologna, unde era un mare festival de performance. Trebuiau să ne plătească, să zicem, cam trei sute de dolari. Trei sute de dolari erau enorm de mulți bani. Trăiai din ei două luni, așa cum trăiam noi. Dar știam, de asemenea, că în Italia dacă nu ești plătit în avans nu mai ești plătit niciodată. Acolo te simțeai întotdeauna minunat și ei îți spuneau că îți trimit un cec. Noi știam asta. De fapt era un grup mai mare de artiști, inclusiv americani. Erau Laurie Anderson, Vito Acconci, Dennis Oppenheimer, Terry Fox, Charlemagne Palestine. Performance-ul nostru de atunci era o lucrare, *Imponderabile*, care a devenit destul de celebră. Ideea era că noi suntem ușile muzeului. De fapt am reconstruit intrarea muzeului la o scară mai mică, iar noi eram goi și stăteam foarte aproape unul de celălalt. Așa că dacă voiai să intri nu puteai trece cu fața, trebuia să te întorci pe lateral; trebuia să fii cu fața la Ulay sau la mine ca să intri pe ușa aceea. Deci noi, artiștii, am fost ușa muzeului timp de trei ore. Și în fiecare zi, cu o săptămână înainte de construirea intrării și toate celelalte, ne duceam la birouri și le ceream banii. „Ne puteți da banii?", spuneam noi. „Nu, azi e grevă." Cu o zi înainte dispăruse cheia. A doua zi erau plecați la prânz și nu puteau veni. A continuat așa până în ultima clipă. Era cu zece minute înainte de deschidere. Publicul era deja acolo și performance-ul urma să fie unul disperat, pentru că după aceea nu aveam din ce trăi. Așa că Ulay s-a dus la birouri, complet gol, și i-a spus secretarei: „Aș putea primi banii

Scanned with CamScanner

acum?" Secretara a fost șocată și a țipat îngrozitor. În fața ei era un bărbat complet gol. Bineînțeles, cheia era acolo, seiful era acolo și ea ne-a dat banii imediat. Dar trei sute de dolari în lire sunt o grămadă de bani, așa că am luat teancul ăsta de lire și nu știam ce să facem cu el. Performance-ul trebuia să înceapă. Unde puteam să punem banii? Nu aveam încredere în nimeni de acolo. Ulay a găsit la gunoi o pungă de plastic, așa că a învelit banii în punga de plastic și s-a dus la toaleta publică a muzeului, s-a suit pe veceu și a pus banii în rezervorul de apă. Ne-am dus să facem performance-ul cu speranța că banii nu aveau să fie luați de apă. De fapt, am fost singurii care am fost plătiți. Nimeni altcineva nu și-a mai primit vreodată cecul. Acelea erau vremurile frumoase de odinioară.

Deci așa erau vremurile frumoase de odinioară. Dar acum? Cum vezi situația actuală în termeni economici? Cum vezi opera ta în contextul unui târg de artă? Acum există lucrări produse special pentru târgurile de artă.

M.A.: Un târg de artă e un loc foarte nesănătos pentru un artist. Nu e prea bine să-ți vezi opera vândută în condițiile acestea. Asta e piața. Știi, eu nu m-aș afla în Miami fără un motiv, cum ar fi această conversație pe care o avem acum sau panelul despre artă feministă de poimâine. Am o funcție. Dacă nu aș avea o funcție, nu aș fi aici. Dar eu cred că e necesar. E o infrastructură care le dă proprietarilor de galerii posibilitatea de a trăi, și dă artistului posibilitatea de a trăi din munca lui. Cred că asta e foarte important. Pe vremea mea, în anii '70, un instalator câștiga mai bine ca un artist. Nu era corect. Munca noastră e de a eleva spiritul uman. În anii '70, era rușine ca un artist să ceară măcar bani. Era rușine să amintești măcar că ai fost plătit pentru munca ta. Eu nu am cerut nici măcar un bilet de clasa a treia de la Belgrad la Milano. Asta s-a schimbat mult, și eu cred că e important. Să ne gândim la Bruys, întotdeauna un exemplu bun: el avea trei Rolls Royce-uri, și avea trei Rolls Royce-uri pentru

Scanned with CamScanner

că lucrase bine. A fost plătit în timpul vieții și eu cred că asta e corect. Mie nu-mi mai e rușine de bani, așa cum îmi era cândva.

Cum vezi viitorul artei? Într-un interviu din 1990 ai spus că tu crezi că secolul XXI va fi o lume fără artă. Va fi o lume fără obiecte, în care ființa umană ar putea fi la un nivel de conștiință atât de intens și într-o stare mentală atât de puternică încât să poată transmite gânduri altor oameni fără ajutorul unor obiecte intermediare. Acum suntem în secolul XXI, deja la sfârșitul primului deceniu.

M.A.: Trebuie să te dezamăgesc. Procesul e puțin mai lent, încă există obiecte în jur. Dar la începutul secolului XXI s-a întâmplat ceva ciudat. A existat o sectă americană, nu știu cum se numea, dar ei își spuneau o „sectă a calculatorului", care s-au sinucis colectiv, pentru că voiau să meargă pe o navă spațială ascunsă în spatele unei comete care trecea pe lângă Pământ. Interesant era că ei descoperiseră că trupul lor fizic era prea greu și că spiritul, sufletul, poate călători mult mai rapid. Pentru mine ăsta a fost cu adevărat începutul secolului XXI. Totul devine din ce în ce mai electronic și din ce în ce mai non-material în toate formele de comunicare și în modul în care noi ne trăim viața. Trupul e aproape un obstacol. Încă mai există obiecte și probabil că vor exista întotdeauna, dar eu cred că există un fel de puritate la care se poate ajunge prin acest concept de artă pe care îl caut. Dacă artistul poate să ajungă la punctul la care iluminează o stare mentală, el trebuie să lucreze cu publicul. Până acum, publicul a fost foarte pasiv, doar un voyeur al operei de artă: într-un muzeu înveți și nu atingi arta, nu trebuie să faci una sau alta. Există toate aceste restricții și nu interacționezi niciodată cu adevărat. Eu cred că asta trebuie să se schimbe. Publicul trebuie să adopte o poziție mult mai interactivă, trebuie să devină în mai mare măsură un experimentator și, împreună cu artistul, trebuie să creeze iluminarea stării mentale, în care obiectele nu vor mai fi necesare între artist și public și în care transmiterea de energie pură și a unui fel de stare de bine sunt singurele

Scanned with CamScanner

lucruri necesare. E un concept foarte abstract, dar eu chiar cred în asta. Există foarte multe culturi și ceremonii diferite, ale aborigenilor, tibetanilor sau africanilor, care realizează asta cu ajutorul repetiției și ritualizării. Un artist poate realiza asta, iar pentru mine performance-ul este tocmai instrumentul cu care se poate face asta. Și, bineînțeles, trebuie să te ocupi de timp. Trebuie să fie lucrări de lungă durată. Aici totul e scurt. Trebuie să ne întoarcem la lucrările de lungă durată, ca pe vremea lui La Monte Young.

Ideea de lucrări de lungă durată urmează să devină din ce în ce mai importantă în proiectele tale. Care e viitorul muzeului? Tu ai numit muzeul un templu. Va fi muzeul viitorului mai asemănător unui templu?

M.A.: Cu cât vom crede mai puțin în lucruri, cu atât mai mult oamenii vor veni la muzeu ca să găsească un fel de spiritualitate artistică. Dar, din nou, muzeul nu a adoptat prea multe idei noi ale artiștilor. Există în artă atât de multe idei interesante care nu pot fi puse în practică în muzeu, așa cum e el acum. Există prea multe restricții, mai ales în muzeele americane; sunt cele mai rele din lume. E incredibil; acolo totul e interzis. Muzeele trebuie să fie adaptate și trebuie să fie construite astfel încât să poată fi cu adevărat un spațiu al experimentului, un fel de laborator, o lume experimentală, și nu doar să prezinte un produs finit pe care nimeni nu-l poate atinge. Ceea ce e cu adevărat important pentru un artist e să accepte eșecul ca parte a operei lui în desfășurare, pentru că e foarte ușor să descoperi stilul unui artist, iar dacă galeria a început să vândă acest stil, dacă stilul e acceptat și recunoscut de public, artistul nu se va mai schimba. El se teme se experimenteze, se teme să adopte alte direcții, pentru că ar putea eșua. Și prin asta se repetă singur până la moarte. Procesul creativ încetează atunci când artistul face același lucru iar și iar. Eu cred că trebuie să îți fii fidel ție însuți, trebuie să accepți cu adevărat eșecul, pentru că dacă experimentezi, cu

© Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

siguranță poți eșua. Nu știi niciodată cum o să iasă experimentul. Poate să fie minunat, poate să fie foarte prost, dar eșecul e extrem de important, pentru că el implică un proces de învățare și îți dă posibilitatea să ajungi la noi modalități de a-ți vedea opera.

Asta îmi amintește de celebrul Centru Mondial al Întrebărilor [1968], unde James Lee Byars a cerut multor oameni să îi pună o întrebare, iar întrebarea lui Cedric Price a fost: „De ce e așa de greu să faci greșeli utile în țările industriale avansate din Occident?" Dar apropo de dificultățile și interdicțiile muzeelor, e interesant că, adesea, plecând de la această viziune asupra muzeului, artiștii și-au înființat propriile lor instituții, au înființat spații și au înființat chiar muzee. Pe 13 noiembrie, ziua ta de naștere, ai anunțat că vei înființa Institutul Abramović. Plecând de la critica ta la adresa muzeului, cum îți imaginezi instituția ta și în ce măsură regăsește ea ideea lui Alexander Dorner de muzeu care e un anumit tip de kraftwerk?

M.A.: M-am săturat de atitudinea lamentativă. Artiștii se pricep foarte bine să se plângă. Ne plângem mereu de orice și eu cred că a te plânge nu e util. Trebuie să iei lucrurile în mâinile tale. Eu predau mult. E o funcție foarte importantă a artistului, o datorie față de societate.

Noi ne aflăm aici ca să servim societatea, asemenea oxigenului: să aducem o conștiință nouă. Mie chiar îmi place să mă gândesc cu adevărat la public. Uităm mereu de public, dar publicul este cel care împlinește opera. Publicul e foarte, foarte important. Martha Graham, marea coregrafă și dansatoare americană, a spus cândva: „Acolo unde stă un dansator e pământ sfânt." Aș vrea să reformulez această declarație și să spun asta: „Acolo unde stă publicul ca să se uite la o operă de artă e pământ sfânt." În lipsa publicului, arta nu există. Arta e făcută pentru public, noi suntem făcuți să servim societatea și suntem aici ca să creăm acest tip de pod. Asta e declarația mea. Artiștii trebuie să fie

Scanned with CamScanner

servitori ai societății, trebuie să livreze cunoaștere, să fie generoși cu generațiile mai tinere de artiști și să-i ajute în cercetările lor. Asta e foarte important. De exemplu, [Robert] Rauschenberg avea o bancă unde un artist cu probleme financiare putea, dacă avea doi oameni care să garanteze pentru povestea lui, să ia un împrumut fără dobândă. Sau există mulți artiști care cumpără lucrări ale artiștilor mai tineri, ca să-i ajute. Sau oferă ajutor pentru un spital al artiștilor. Există un mare efort în direcția asta. Dar pentru că eu predau, a fost important pentru mine să îmi creez propria instituție. La început, performance-ul nu exista în școală ca mediu de sine stătător. Aveai instalația, fotografia, dansul – și performance-ul. Sau pictarea conceptului de spațiu – și performance-ul. Performance-ul a fost întotdeauna adăugat pe lângă altceva. Eu predau în Paris, în Japonia, am predat în Germania, în multe locuri diferite din întreaga lume, și pretutindeni instituțiile sunt foarte masive, foarte complicate, cu foarte multă birocrație, ceea ce stopează efectiv progresul. Deci, ca să nu mă mai plâng, am hotărât să-mi creez propria instituție, în care pot să fac orice vreau. Această instituție va fi foarte specifică: va fi instituția mea pentru conservarea artei performance-ului: nu a artei performance-ului pe care o putem vedea în America atât de des, cum ar fi dansul, teatrul sau stand-up-ul, ci chiar performance-ul pur. Ea se va concentra pe arta de lungă durată, de la o oră la zece sau cincisprezece ore, trei zile, luni. Există un artist, un taiwanez care locuiește aici, în America, și care a fost unul din cei mai buni artiști de performance din toate timpurile: Tehching Hsieh. A făcut doar cinci lucrări în viața lui, dar fiecare dintre ele ținea un an. Nu îl știe aproape nimeni, pentru că nu era comercial, nu era vandabil. Dar lucrările de lungă durată sunt extrem de importante, iar eu vreau să învăț o generație tânără de artiști cum se poate face asta, pentru că e nevoie de un control imens și de pregătiri fizice și mentale. Trupul tău trebuie să fie antrenat, ca și cum ai merge la Olimpiadă. Dacă vrei să faci un performance, să îți forțezi limitele în modul solicitat de lucrările de

Scanned with CamScanner

lungă durată, trebuie să ai voință. Voința e esențială. Eu țin multe cursuri, cum am făcut și în trecut. De exemplu, *Curățarea casei* [1996]. Singura casă pe care trebuie să o curățăm e propriul nostru trup. Întotdeauna curățăm ceva din exterior, dar cum rămâne cu noi? A curăța casa trupului înseamnă să ieși în natură, să nu mănânci timp de cinci zile, să nu vorbești timp de cinci zile, să întreprinzi acțiuni fizice și mentale foarte intense. Asta îți ascute percepția, îți experimentezi voința, îți pregătești trupul și mintea să poată să facă acest tip de performance. Dar nu e vorba doar de artist. Eu vreau să mă adresez publicului. Vreau o instituție deschisă pentru public, care să îl învețe cum să vadă aceste performance-uri de lungă durată. Dacă nu avem idee cum să vedem lucrurile acestea, atunci ne plictisim rapid. Nu se va întâmpla nimic și atunci vei pleca. John Cage a spus că trebuie să privim peste granițe; trebuie să depășim etapa plictiselii, ca să vedem ce se întâmplă cu adevărat. Noi credem întotdeauna că ceva trebuie să se miște în fața noastră ca să ne poată stârni interesul. Dar dacă nu te miști, ești nemișcat, îți controlezi respirația și observi asta, atunci simți ceva complet diferit. Mintea ta va începe să funcționeze într-un mod diferit.

Când vorbești despre acest nou spațiu, este el un fel de laborator? Și are de-a face și cu memoria? E un protest împotriva uitării?

M.A.: Și pregătirea publicului!

Mi-ai spus cândva că tu crezi că doar spațiile spiralate și spațiile piramidale produc energie. Cum va funcționa spațiul acesta?

M.A.: [*Râde*] Acest spațiu e foarte înalt, cam de treizeci de metri. E un teatru vechi din Hudson, construit în anii '30. A fost transformat în cinematograf, apoi în teren de tenis, iar după aceea a fost folosit ca depozit pentru un magazin de antichități. Acum voi transforma spațiul într-un laborator, într-un spațiu de performance. Ai dreptate, spațiile triunghiulare păstrează energia. Există cărți despre asta. Ar trebui să discutăm despre asta

Scanned with CamScanner

cu arhitecții. Tot ce e triunghiular și tot ce e înalt funcționează foarte bine.

Sperăm cu toții să ne întâlnim în curând la Institutul Abramović. În următoarele câteva luni vei face, de asemenea, niște coregrafii tibetane și un proiect mare în Laos. Ne poți vorbi despre aceste proiecte?

M.A.: Laos e un loc foarte ciudat, între Cambodgia, China și Vietnam. În timpul Războiului din Vietnam, a existat un război secret care avea loc în Laos. Americanii au bombardat Laosul foarte rău. Am vrut să mă pregătesc, iar anul trecut am fost în Laos. A fost nevoie de doi ani pentru pregătirea acestui proiect. Ce s-a întâmplat acolo e incredibil. Am fost foarte emoționată să văd aceste bombe enorme, lăsate acolo în junglă, în pădure.

Unele bombe au fost curățate, tăiate în jumătate și transformate în clopote pentru mănăstirile tibetane. Bombele au devenit clopotele care îi cheamă pe oameni să mediteze de cinci ori pe zi. Obiectele distrugerii s-au transformat în ceva atât de pașnic. Unele bombe mici au fost tăiate și ele în jumătate și folosite pentru plantat flori. În Laos există un amestec ciudat de stat comunist și budist și, în plus, șamanismul e larg răspândit. Sunt în legătură cu unul dintre cei mai buni șamani din Laos, care mă va ghida prin patru spații diferite în care trăiește spiritul naturii. Unul va fi cascada, altul va fi pe vârful muntelui, apoi mai sunt râul și câmpul cu orez. Vom filma aceste locuri cu o cameră statică de la răsărit la apus. Deci proiectul va fi în final o instalație video, cu cinci proiecții. În instalație vor exista două proiectoare la stânga și două la dreapta. În mijlocul ecranului va fi altceva. În clipa de față construiesc o casă în Laos, doar o casă obișnuită, simplă, de lemn. Voi avea o armată de copii – treizeci de copii, cincisprezece pe o parte și cincisprezece pe cealaltă – care vor crea un război în această casă, cu arme de plastic și elicoptere mari cu telecomandă. Fiecare instrument folosit de copii la război va fi utilizat în această lucrare, iar copiii vor incendia și vor distruge casa la propriu. Asta e în centrul instalației, cu

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

niște peisaje foarte pașnice în stânga și în dreapta. Proiectul se numește „Liniștea pământului". E un mesaj trist al viitorului. Ce se întâmplă cu pământul? Ce se întâmplă cu acești copii? Știi, eu am fost acolo și am văzut cum copiii sunt expuși permanent la cele mai violente filme de la televizor, și apoi asta e ceea ce fac și ei, se joacă de-a războiul în mijlocul a cincisprezece temple, în aceste sate mici cu doar trei străzi. E un amestec al unor elemente diametral opuse, pe care aș vrea să-l pun în scenă și din care aș vrea să fac o instalație.

De la lucrările tale viitoare la viitor în general: care va fi viitorul tău? Cum ai defini viitorul? Viitorul va fi...?

M.A.: [*Râde*] Am un singur lucru de spus. Cu mai mulți ani în urmă, în '85, am fost la o întâlnire incredibilă: indieni hopi, Sfinția Sa Dalai Lama și reprezentanți ai Programului Spațial al NASA. Discuția era despre prezicerile hopi și tibetane și despre extragerea uraniului din pământ. Faptul că extragerea uraniului din pământ modifică stratul de ozon din jurul planetei noastre a fost doar mitologie până când NASA a dobândit în sfârșit instrumentele cu care să verifice asta și s-a dovedit că era adevărat. Înțelegi, prezicerile spirituale devin adevărate. Numai că nu le credem până când știința nu ne oferă dovezi. Așa că a existat această întâlnire a acestor trei poziții incredibil de diferite, indienii hopi, tibetanii și NASA. La acea întâlnire, Dalai Lama a spus că el nu voia să se reîncarneze, ceea ce e foarte interesant, pentru că reîncarnarea e interzisă de statul chinez. Nu mai există nicio reîncarnare, pentru că e interzisă. Îmi place asta la nebunie. Ei interzic totul. Așa că a fost foarte șocant să-l auzi pe Dalai Lama spunând că nu se va reîncarna. A spus că, deoarece întreaga planetă traversează atât de multe dezastre naturale, reîncarnarea nu mai are niciun rost. Multe vieți umane trebuie să se piardă pentru a înălța conștiința umană la nivelul la care ceea ce se întâmplă să fie înțeles cu adevărat. Până când se va întâmpla asta, nimeni nu se va mai transforma vreodată, nu doar din fericire, dar nici din dezastru. Avem

Scanned with CamScanner

nevoie de dezastre totale, avem nevoie de cutremure, avem nevoie de tornade ca să înțelegem cu adevărat cât de gravă e situația. Cred că, în viitor, funcția artistului va fi din ce în ce mai mult să faciliteze conștientizarea.

E o concluzie minunată, dar eu mai am o ultimă întrebare. Rainer Maria Rilke i-a oferit sfaturi unui poet tânăr. Care ar fi, în 2007, sfatul tău către un artist tânăr?

M.A.: Dacă vrei să fii artist, să fii celebru și să ai bani, te îndrepți în direcția greșită. A fi celebru și a avea bani nu este scopul artei, e doar un efect secundar pe care uneori poți avea norocul de a-l realiza în viață. În multe cazuri, artiștii nu sunt norocoși și nu realizează nimic în timpul vieții. Dar opera ta va reuși asta mai târziu. Sunt câteva moduri diferite în care se întâmplă asta. Uneori asta se întâmplă pur și simplu pentru că produci artă proastă. Uneori nu realizezi asta pentru că opera ta e atât de avansată față de epoca ei, încât societatea în care trăiești nu o înțelege, e atât de departe în viitor, încât societatea are nevoie să mai evolueze până s-o înțeleagă. Așa că pe un artist tânăr l-aș sfătui: relaxează-te! Și crede cu adevărat că opera de artă bună are multe vieți.

Pregătirea publicului

Cum ai defini această regulă a jocului: „Vino când vrei, dar nu pleca!"?

M.A.: ... dar nu pleca. Da.

A fost singura dată când ai cerut oamenilor să semneze un document.

M.A.: Da, așa e. Și chiar a funcționat.

Când a fost asta? Și unde?

M.A.: Era în '94, într-un muzeu din Dallas. A fost foarte interesant cum au stat oamenii la coadă. Cu cât sunt mai multe restricții, cu atât

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

oamenii sunt mai interesați. Așa că eu cred că ar trebui să avem trei categorii: A, B și C. Avem categoria „o singură seară", dar ar trebui să categorisim lucrările și în funcție de dificultate și de perioada de timp pe care o petreci cu ele. Ar trebui să creăm o gradare în rândul lucrărilor, iar vizitatorii să ajungă la punctul la care nu mai pot pleca.

Să ne gândim și la alte reguli ale jocului.

M.A.: Mai întâi publicul ar trebui să treacă printr-o etapă pregătitoare. Oamenii se duc într-un anumit spațiu unde primesc instrucțiuni și trebuie să facă anumite exerciții ca să fie pregătiți pentru pasul următor.

Ca înainte de plecarea într-o călătorie.

M.A.: Exact. Ar trebui să prezentăm aceste tipuri de exerciții. Apoi să îl repetăm în condiții reale. Ca la scufundare sau saltul cu parașuta. Vom folosi aceste elemente pentru a-i pregăti pe oameni să supraviețuiască unei lucrări de lungă durată.

Deci fiți pregătiți!

M.A.: Trebuie să oferim vizitatorilor instrucțiuni referitoare la hainele pe care trebuie să le poarte: confortabile, fără pantofi cu toc, fără bijuterii: ceva la un nivel la care ei simt deja că urmează să se antreneze.

Un cod vestimentar ca parte a antrenamentului!

M.A.: Baza unei lucrări în timp real e dialogul cu publicul. Publicul desăvârșește lucrarea. Publicul e la fel de important ca lucrarea artistului. Trebuie, în mod categoric, să mutăm atenția spre public. Asta e o parte importantă.

E jumătate din întreaga poveste. Cum a spus Marcel Duchamp, „Publicul face jumătate din lucrare."

M.A.: Da. Dar antrenamentul artistului și antrenamentul publicului sunt importante deopotrivă. Antrenamentul artistului e mai

Scanned with CamScanner

ușor, pentru că antrenamentul publicului nu a mai fost făcut până acum. De asemenea, e important modul în care vezi lucrările. Eu mă gândeam la șezlonguri de plajă, în care poți ațipi dacă vrei, iar lucrarea merge mai departe. În mod subconștient continui, cumva, să o receptezi. Pot să vă spun o poveste foarte amuzantă. Pe mine m-a deprimat o vreme, dar acum o consider un moment extraordinar. Harish Johari, filosoful indian care a murit recent, a venit să mă vadă. Eu făcusem împreună cu Ulay o lucrare, *Orașul îngerilor*, care era foarte lentă, prima mea lucrare în context asiatic. Era în '83, iar Harish Johari a venit în Amsterdam. Eu eram foarte nerăbdătoare să îi arăt această lucrare, pentru că era inspirată foarte mult de Orient și voiam să aud opinia lui. M-am pregătit timp de două zile pentru întâlnire, am luat toate cărțile de gătit indiene ca să gătesc chapati, chutney, să gătesc mâncare indiană adevărată pentru prânz. Așa că el a venit, am mâncat și, după prânzul indian, am vrut să-i arăt videoul, care avea cam douăzeci și două de minute. El a spus „Foarte bine, să vedem videoul", s-a așezat pe canapea și exact în clipa în care eu i-am dat drumul a căzut într-un somn profund. A și sforăit, chiar. A dormit foarte bine, liniștit. După douăzeci și două de minute, în clipa în care filmul s-a terminat, s-a trezit și a spus: „Ah, a fost minunat. Ai cumva niște ceai?" După ceai a plecat și eu m-am deprimat profund. De ce spusese că e minunat dacă nu văzuse nimic? Dar mult mai târziu, când m-am întâlnit din nou cu el în India, l-am întrebat despre treaba aceasta. El mi-a spus: „Simplul fapt că am putut dormi arată că ai creat o încredere incredibilă. Lucrarea aceea era foarte bună".

Am observat la maratoanele noastre un lucru. Atunci când oamenii vin la maraton, cum ar fi maratonul Experiment de 24 de Ore sau la un maraton de interviuri, uneori ei adorm și eu cred că transmisia care are loc e chiar mai puternică atunci. Ce e important e să nu te deconectezi de la acea experiență.

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

M.A.: Exact. De asta e esențial să nu părăsești spațiul. Și atunci creezi o încredere. Dacă poți să dormi, asta înseamnă că ai încredere. Cred că a dormi și a exista acolo e esențial.

Asta e o altă regulă a jocului: dormi!

M.A.: Da. Somn de noapte și cod vestimentar.

Tu vezi asta și ca un omagiu adus lui Tehching Hsieh, care a făcut doar cinci performance-uri în viața lui. Unde l-ai întâlnit prima oară?

M.A.: Pentru mine Tehching e un erou. Absolut. Pentru că, înțelegi, în artă și în istoria artei nu mai există nimeni care să fi făcut cinci performance-uri de câte un an – cinci lucrări, fiecare lucrare un an. Un an e o perioadă foarte lungă. Aici e nimica toată, cu șaptesprezece zile, să ne gândim la un an. Am auzit prima oară de el când am ajuns cumva pe lista lui de corespondență. Locuiam încă în Belgrad și el trimitea cărți poștale cu mesaje. Așa că după aceea am fost de față când el și cu Linda Montano au tăiat frânghia care îi legase unul de celălalt timp de un an [*Artă / Viață: Un performance de un an 1983-1984*]. Ne-am întâlnit, dar el abia dacă vorbea engleză. Abia recent, în urmă cu cinci ani, când am venit să locuiesc la New York, am descoperit un prieten chinez care îl cunoștea. M-am dus în Brooklyn, acasă la el, ca să vorbim. Era un spațiu complet gol: doar o masă, două pahare cu apă și noi doi. E un adevărat maestru. Tehching e foarte important pentru mine, pentru că astfel de lucrări sunt atât de radicale, atât de incredibil de nebunești. Una dintre cele mai puternice lucrări pe care le-a făcut vreodată este să apese pe un ceas din oră în oră timp de un an [*Un performance de un an 1980-81*]. Asta înseamnă că nu te poți depărta de ceas timp de un an, nu poți dormi mai mult de 55 de minute, nu poți mânca, nu poți nici măcar să faci cumpărături.

A făcut lucrarea aceasta. Ce e incredibil de important pentru mine la lucrarea lui nu e că a făcut o lucrare în fiecare an, ci că, de fapt, după această experiență de cinci ani, a încetat să mai

Scanned with CamScanner

facă lucrări. A spus „Acum o să-mi fac viața." Asta e incredibil: lucrarea e un exemplu pentru modul în care ea poate să te transforme. Asta e tot. Lucrarea, performance-ul e o unealtă, nimic altceva, dar o unealtă care transformă modul de a gândi, modul de a vedea lucrurile și care îți elevează spiritul. Asta e ceea ce se întâmplă și ăsta e motivul pentru care această lucrare e atât de incredibilă. De asta am eu o problemă atât de mare cu întregul minimalism american și, să spunem, cu Roman Opałka. El a cumpărat suficientă pânză pentru tot restul vieții lui, suficientă vopsea pentru tot restul vieții lui și a spus că dacă o să le folosească pe toate o să se oprească. Are două dimensiuni de pânze, una de călătorie, care i se potrivește sub braț, și una care poate să treacă prin atelierul lui. În fiecare dimineață, când se trezește, face o fotografie cu el și – toate pânzele sunt cenușii, iar el folosește doar vopsea albă – scrie numărul zilei [1965 / 1-∞]. Probabil că acum face asta deja de peste patruzeci de ani, iar cifrele pe care le scrie sunt de ordinul miliardelor, nici nu poți termina un număr pe o singură pânză. Există cu adevărat o cantitate enormă de timp în această lucrare, care e foarte meditativă. Înțeleg toate ăstea. Ce nu înțeleg e, dacă faci asta atât de mult timp, cum se poate ca lucrarea asta să nu te transforme, să nu te ducă altundeva. Asta mă interesează pe mine. Pentru că apoi ajungem la problema pieței. A faptului că această lucrare e recunoscută și că există anumite galerii care o expun și există colecționari care o cumpără. De fapt, există un întreg complex care nu-i dă artistului posibilitatea de a experimenta, de a ajunge altundeva și de a fi altundeva. De asta eșecul e atât de important. De asta, dacă forța transformatoare a artei te pune altundeva și, asemenea lui Tehching, spui pur și simplu „Acum îmi fac viața", asta pentru mine e credibil. De asta el e eroul meu.

El nu a eșuat niciodată?

M.A.: Nu. Într-un interviu cu Adrian Heathfield a spus că el nu are nevoie de public ca să-și facă lucrările, că nu-i pasă de public.

ans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

Asta e o contradicție totală, pentru că în mod subconștient îi păsa de public incredibil de mult. Prin faptul că documenta fiecare oră atât de precis, avea dovada absolută pentru toți ceilalți că nu falsifica niciodată nimic. E ceva absolut onest și real. Theching a trecut prin cinci astfel de experiențe: mai întâi, un an în care nu a făcut artă și nu a privit artă [*Un performance de un an 1985-1986*]; apoi, după treisprezece ani în care a făcut artă, dar fără să o expună, acum pur și simplu trăiește. Pentru mine asta e complet logic, faptul că după aceste lucrări radicale există o transformare, fizică și aproape chimică, că nu mai ai nevoie de asta. Eu chestionez altceva. Punctul la care nu am încredere în Opałka și am încredere în Tehching e că, dacă faci asta atât de radical și treci prin procesul de schimbare – pentru că schimbarea spirituală are loc întotdeauna –, atunci trebuie să accepți această schimbare și să treci la altceva. Poate că Opałka e acceptat în mediul și în piața artistice, dar ceea ce s-a întâmplat cu el e rutină. E ca oamenii care ștampilează ouă în fabrică. Transformarea nu a avut loc. De asta nu am încredere. Pentru că asta a devenit un fel de cădere artistică. Nu iradiază. Faptul că Theching a încetat să lucreze după experiențele lui e credibil. A avut loc o schimbare. O altă persoană care e incredibil de radicală e Stanley Brown, dar el nu călătorește. Nu vrea deloc să ia avionul. A luat odată un vapor din Indonezia. El e cel mai minimalist, cel mai radical. Nu mai știu ce face acum. Știi la ce ar fi bun Stanley Brown? La antrenament. E perfect pentru a da ordine. Dar Paul McCarthy? Îmi place foarte mult.

Și Gustav Metzger!

M.A.: Gustav Metzger e fantastic. Mike Kelley!

Yoko [Ono]!

M.A.: Am văzut noua ei lucrare, *Lucrarea hainelor tăiate* refăcută. La Yoko există un fel de deconectare. Se simte în lucrare. E prea protejată. E ca și cum în viață nu se întâmplă nimic care să

Scanned with CamScanner

implice un risc de orice fel. Seamănă cu ce a făcut în primele ei lucrări.

Dar când i-am curatoriat expoziția din Paris [„Camera femeilor", Musée d'art Moderne de la Ville de Paris, 2003], Yoko a refăcut lucrarea asta și nu a vrut să fie invitată o listă de vizitatori. Evenimentul a fost anunțat în ziar.

M.A.: A, serios?

Putea veni oricine.

M.A.: Și nu a avut bodyguarzi?

Era singură pe scenă. A fost o experiență foarte puternică!

M.A.: Îl cunoști pe artistul italian Nico Vascellari? I-am dat premiul întâi la festivalul din Trento, acum mai mulți ani. Lucra cu zgomotul și sunetele. Ai văzut lucrarea din Veneția? Italienii îl plac foarte mult.

Nikhil Chopra are niște lucrări de anduranță. Dar și desenează de foarte mulți ani. Dar ce zici de un jurnal de scriitor: o carte scrisă de Ingo Niermann despre antrenament?

M.A.: Dar nu trebuie să părăsească spațiul și trebuie să scrie un jurnal. Și avem nevoie de un megafon, unul vechi și defect. O voce înregistrată dă ordine la megafon. Foarte anonim, foarte militar.

Poate la intrare.

M.A.: Atmosfera de antrenament e creată de la început.

Și regulile jocului sunt oferite afară.

M.A.: Da! O să facem o tabără de instrucție adevărată! Știi, eu provin dintr-o familie de militari, așa că sunt fascinată de uniforme. Uniformele sunt esențiale pentru acest proiect, pentru că una e ca oamenii să vină cu hainele lor confortabile și alta dacă primesc haine simple. Toate hainele trebuie să aibă aceeași

ns Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

culoare, foarte simple, poate pantaloni și un pardesiu. Îmi plac foarte mult hainele lui Rodcenko: pentru mine ele sunt paradigma hainelor de artist.

Poate că ai putea să le concepi tu.

M.A.: Mi-ar plăcea foarte mult asta. Ah, designul de uniformă! Asta e ceva! Gri șobolan, îmi place foarte mult griul șobolan.

Toți vizitatorii o să le poarte, și interpreții de asemenea?

M.A.: Artiștii o să fie diferiți, pentru că unii artiști au hainele lor speciale pentru reprezentații. E vorba de public într-un antrenament public. Știi unde o să ne ducă asta? Faci publicul să experimenteze, obții unificare: toți sunt la fel. Nicio diferență. A purta uniformă seamănă cu a purta o mască pe față. Te poți relaxa mai bine, poți fi mai atent față de tine decât în hainele tale personale. Uniforma e esențială pentru antrenament. Există trei instituții pe care le ador: sanatoriul, închisoarea și mănăstirea. Toate aceste trei instituții au reguli în privința trupului. În uniformă, trupul e cumințit și mintea ta e liberă. Aceste instituții au grijă de trupul tău. Mesele sunt regulate. Nu trebuie să te preocupe trupul tău. E atât de necesar. E absolut necesar.

Deci ce avem? Megafonul, uniforma... [*Râde*] Avem antrenamentul. [*Flutură brațele*] Avem antrenamentul, prietene! În sfârșit.

Poluarea artiștilor

Ne uităm la citatul din Martin Rees, care întreabă: „Va supraviețui civilizația următorului secol?" Și mai avem un text de Peter Ward din New Scientist, *care se ocupă de dispariția speciilor și care, de fapt, trece de la un fel de paradigmă Gaia la o paradigmă Medeea. Putem aprofunda puțin acest subiect al dispariției speciilor?*

Scanned with CamScanner

M.A.: Aș vrea doar să adaug experiența mea a dispariției. Chiar voiam să-ți spun că acest articol e incredibil. Se referă la ideea că, de fapt, animalele și plantele vor ajunge să dispară singure, ca și noi. O să-ți spun o poveste cam de acum opt ani. M-am dus în Insula Cocos din Maldive. E o insulă foarte mică din arhipelagul Maldive care are doar opt colibe. Am stat acolo o lună. M-am uitat prin jur. Am fost foarte impresionată de faptul că pe insulă nu mai rămăsese nicio scoică mică, din cauză că veniseră turiștii și luaseră scoicile. Sunt niște crabi mici și goi, știi, crabii care intră mereu în scoici goale, care devin casa lor [crabul pustnic]. Așa că aleargă în jur, dar în loc de scoici purtau capace de produse de spălat precum Nivea, asta pe spatele lor, ca adăpost. Erau roșii, verzi, galbeni, numai plastic, o scenă incredibilă, aproape de SF. Am fost atât de impresionată de asta, era atât de trist că am făcut o călătorie de două ore pe o insulă mai mare, m-am dus la piață și am cumpărat două pungi de scoici. M-am întors pe Insula Cocos și am împrăștiat scoicile peste tot pe plajă. Am stat acolo trei săptămâni și niciun singur crab nu a intrat în scoicile goale. Le plăcea plasticul mai mult. [*Râsete*] Ăsta e începutul dispariției speciilor.

Textele de aici vorbesc despre viitor în termeni destul de negri. Vorbesc despre dispariția medeeană a speciilor de-a lungul istoriei evolutive, ceea ce contrazice puternic teoriile curente, promovate de media, ale lui James Lovelock despre Gaia, care descriu lumea ca pe un organism, ca să spunem așa. Ca să citez din textul lui Ward, atunci când e întrebat „Care e viitorul?", el răspunde: „Putem respinge și în această privință Gaia și poate că asta e cea mai interesantă și șocantă descoperire: viața pare să își urmărească în mod activ propria distrugere, împingând pământul spre ziua inevitabilă în care el se va întoarce la starea lui inițială: cea sterilă". Marina, asta ne duce la remarca ta recentă, când discutam despre ideea sfârșitului timpului. Era 21 decembrie, iar tu ai citat din chestia aia mayașă.

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

M.A.: [*Râde*] A, da, am discutat despre asta acum câteva săptămâni. Deci povestea – mă rog, e un fapt – că pe 21 decembrie 2012, care nu e foarte departe, calendarul mayaș, care a fost unul dintre cele mai precise calendare inventate vreodată referitoare la planete, măsurarea timpului și așa mai departe, se oprește. Ce se întâmplă în ziua aceea, o dată la fiecare douăzeci de mii de ani, e că întregul sistem galactic, toate planetele se aliniază cu pământul. Nu e sfârșitul lumii, dar vom fi expuși la întreaga influență a soarelui, plus a tuturor planetelor, dintr-odată. Asta ne va schimba cu adevărat, asta spuneau ei, iar calendarul mayaș se oprește acolo. Ideea e că ni se vor deschide niște lumi invizibile, paralele – mulți oameni de știință vorbesc despre asta – iar noi vom deveni sensibili la unele lucruri și vom vedea unele lucruri, activități paranormale care nu au mai existat până acum, pentru că din cauza acestei influențe enorme se va întâmpla ceva. Dacă te gândești doar că noi suntem 70% apă și că luna plină ne afectează atât de mult, afectează lumea, până și oceanele urcă și coboară, și ne afectează trupul. Așa că, îți poți imagina toate planetele deodată? Poate că ar trebui să organizăm un mare eveniment în ziua aia? [*Râsete*]

Și, la sfârșit, Marina, vrei să comentezi subiectul risipei?

M.A.: Nu, mă interesează doar poluarea artiștilor. Eu cred că artiștii de astăzi poluează enorm lumea. Cred că fiecare artist ar trebui să se ducă la atelierul lui și să vadă ce se întâmplă acolo. Știi că există această importantă afirmație sufistă, care a fost preluată de advertising: „Mai puțin înseamnă mai mult". Varianta mea e să avem din ce în ce mai mult din ce în ce mai puțin. Mă gândesc mereu la cât de puțin ne este necesar ca să producem efectiv opera de artă, cât de puțin putem folosi. Adică, mai ales aici, la acest eveniment de performance, materialele pe care le folosim sunt absolut minime. E vorba de două pietre, trei aparate de înregistrat Sony, e vorba de multă hârtie albă – e vorba de foarte, foarte puține lucruri. De ce cred artiștii, mai ales

Scanned with CamScanner

generația noastră, că au nevoie de aceste materiale enorm de scumpe ca să producă opera de artă? Eu nu cred asta. Cred că ar trebui mai întâi să privim cu adevărat în noi înșine. Eu nu pot privi în lumea întreagă, trebuie să încep cu mine. Care e risipa mea? Eu cred că poluarea artistică e ceva foarte, foarte evident. Aș vrea să închei cu asta, cu o mică listă, pe care o am mereu în cap ca să nu uit. E ghidul budismului, pentru budiștii tibetani: de câte bunuri ai nevoie în viața ta? Știi de câte bunuri ai nevoie în întreaga ta viață? Sunt nouă articole. O să-ți spun care sunt ele. Primul e haina de vară, al doilea e haina de iarnă, al treilea e o pereche de încălțăminte, al patrulea e un bol pentru mâncare, al cincilea e o umbrelă, ca să te adăpostești de soare și ploaie, o plasă pentru țânțari, ca să te protejezi de animale, cartea sfântă pe care trebuie să o citești, apoi o rogojină pe care să dormi, iar al nouălea bun e o pereche de ochelari, dacă ai nevoie de ei.

Marina Abramović prezintă

Cum îl vezi tu pe Michael Jackson? Jeff Koons a spus recent că el crede că odată cu Michael Jackson lumea a pierdut un mare artist.

M.A.: A, nu, nu. Eu cred altceva.

De fapt, am avut o discuție lungă despre Michael Jackson cu Anthony and the Johnsons. Anthony crede că ce a făcut el din viața lui e o rușine: ar fi putut s-o folosească într-un mod mult mai bun, mai productiv, cu poziția lui de artist și muzician. De asemenea, asta nu e corect pentru copiii lui, care oricum nu sunt ai lui, dar asta e irelevant. Ce cred eu e că a fi atât de deprimat și de abuzat e o pierdere de timp. Asta detest eu. Detest distrugerea vieții în modul acesta. În același timp, cred că asta era singura lui cale de scăpare, să fie martir, pentru că nu putea gestiona cele cincizeci de concerte. De fapt a fost obligat să moară, pentru că nu exista nicio altă variantă posibilă.

ns Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

În acest sens a fost ca o fundătură.

M.A.: A fost o mare fundătură! Înțelegi, de fapt a fost un sfârșit bun, pentru că artistul trebuie să știe cum să trăiască, când să înceteze să mai lucreze și cum să moară. Marea mea dorință legată de moarte e să nu mor furioasă, nesatisfăcută: să mor conștient. Conștient și cu imensa satisfacție că am făcut ce trebuia să fac.

Ai spus astăzi la Galeria Withworth că ai început deja să lucrezi la un proiect pe termen foarte lung, care e moartea ta.

M.A.: Este un al treilea act, cum a sugerat Leonard Cohen ieri în *Guardian*. A spus că al treilea act începe întotdeauna bine, dar se termină cumva tragic! [*Râde*] Mi s-a părut ceva foarte bun. Tragic deoarece actorul principal din actul al treilea în realitate moare și nu există nicio altă cale de scăpare. Asta e ceva foarte interesant. Cred că această „nu există cale de scăpare" e ceva pozitiv, într-un fel. Chiar trebuie să mergem mai departe. Cu mulți ani în urmă am asistat la înmormântarea unei curatoare tinere de la Van Abbenmuseum din Eindhoven. Olandezii sunt protestanți, știi, și a fost una din cele mai uimitoare înmormântări pe care am văzut-o în viața mea, pentru că nu ai voie să plângi. Nu trebuie să fii trist, pentru că viața nu face decât să continue după moarte, e un nou început. Sufiții spun că viața e un vis și moartea e trezirea. A fost ceva uluitor. O curatoare tânără care a lăsat în urma ei doi copii: unul de șase ani, altul de patru ani. Stăteau în primul rând și coșciugul era deschis. Li s-a spus că mama lor era un înger și că dormea doar, că urma să se ducă la îngeri. Copiii erau foarte fericiți și nimeni nu a plâns. Bunica a venit și a ținut un discurs incredibil despre faptul că fiica ei se descurcase atât de bine și murise atât de bine. Apoi au pus niște muzică și a venit preotul, care a făcut ceva absolut incredibil. A venit cu două șuruburi imense și le-a dat copiilor, ca să înșurubeze capacul coșciugului. Deci copiii cred că mama lor merge în paradis, că e un înger foarte bun, toată lumea e fericită, cântă muzica: totul e minunat. Apoi ieșim într-o zi ploioasă

Scanned with CamScanner

oribilă, cu un cer olandez cenușiu, pe aleea unde coșciugul va fi îngropat în pământ. Țipetele copiilor, când și-au dat seama că mama lor o să intre în pământ și nu în cer, erau insuportabile. Sincer, erau insuportabile. După care te întorci înapoi, ca să bei ceva, iar olandezii sunt foarte zgârciți cu orice fel de mâncare, așa că era doar cafea. Eram cu Juan Muñoz, care a spus „Ce dracu', mi-au dat cafea! Dați-mi un whisky scoțian mare, o votcă, orice", pentru că era atât de insuportabil. Am inventat ceva pentru înmormântarea mea. Vreau să am trei înmormântări, cu două trupuri false și unul real, ca să pot fi îngropată simultan în trei orașe în care am trăit cel mai mult în viața mea: Belgrad, New York și Amsterdam.

Cele trei orașe ale vieții tale, practic.

M.A.: Da. Înmormântările trebuie să fie simultane, fără haine negre, toată lumea trebuie să poarte culori vii. Verde, verde aprins, galben, roșu, portocaliu: doar culori fericite. Trebuie să compun și cântecul „My Way" al lui Frank Sinatra, dar în aranjamentul meu. Asta se va cânta și va fi o celebrare a morții. Vreau o celebrare foarte fericită, multe glume, multă distracție.

Unde va fi îngropat trupul tău real?

M.A.: Nu se știe. Nu va ști nimeni unde e trupul real, deoarece coșciugele vor fi închise de trei oameni care n-o să spună. Sper că nu o să se întâmple ca la Kafka. Kafka a dat manuscrisele celui mai bun prieten al lui, care nu le-a distrus!

Au fost resuscitate.

M.A.: ... și publicate pretutindeni, așa că eu sper să nu deschidă nimeni coșciugele mele, să descopere trupul meu real și să-mi compromită ideile. Dar nu știm asta!

E interesant și faptul că Antony [Hegarty] va face coloana sonoră. E un vizionar.

Scanned with CamScanner

M.A.: Sunt absolut nebună după el. Am întrebat-o chiar pe mama lui dacă poate semna un act de adopție, ca să-l înfiez, dar a refuzat!

Ce o să faci cu el?

M.A.: Totul. Îmi place foarte mult Antony! Am vrut să-i propun să cânte instrucțiunile mele pentru performance-urile cu Bob Wilson, *Viața și moartea Marinei Abramović*, pentru următorul Festival din Manchester – ceea ce n-ar trebui spus decât în septembrie!

Absolut! Deci avem un secret aici, în interviul nostru! Alt lucru interesant e că tu stai aici o săptămână după inaugurarea proiectului, „Marina Abramović prezintă...", iar în Withworth lucrurile par să meargă bine.

M.A.: E incredibil: cu cât au mai multe reprezentații, cu atât mai multă energie dobândesc. Cu cât faci mai multe lucruri, cu atât mai multe vor și ei. E o chestie matematică: cu cât mai multă energie introduci, cu atât mai multă primești înapoi. Nu există cale de scăpare din asta, în tot ceea ce faci: așa e ordinea cosmică. E oarecum incredibil, dar încă mai avem șapte zile!

Care a fost revelația care a declanșat această idee de „Marina Abramović prezintă..."?

M.A.: Vrei să spui facerea acestui proiect? Cred că, în cazul meu, vei fi dezamăgit. Nu cred că e o revelație. Sunt patruzeci de ani de muncă în performance, o evoluție care duce la concluzia aceasta. E faptul că, în realitate, pentru mine singura forță transformatoare din performance este durata lungă a operei, iar asta vine cu adevărat din experiență și din practicarea lui pentru o lungă perioadă de timp.

Când am vorbit de curând ai spus că asta venea încă și mai de departe din trecut.

M.A.: De fapt, prima idee de a face ceva mai de durată mi-a venit în '79, când am petrecut un an întreg cu aborigenii australieni și

Scanned with CamScanner

partenerul meu Ulay, în deșert, la vest de Lacul Dezamăgirii. Pentru că nu exista apă deloc, sau apa vine doar o dată la șapte ani. Așa că ne-am dus acolo să stăm cu aborigenii din mai multe motive. Pentru noi, era o cultură cu adevărat nomadă, complet bazată pe reprezentație, ca mod de viață. E o cultură care nu are niciun fel de posesiuni: aborigenii trăiesc în timpul prezent, aici și acum. Toate poveștile legate de timp sunt făcute în acest moment: versuri de cântece. Există tot felul de lucruri incredibile. Cum ar fi că în limba lor se numără până la patru, după asta sunt „multe". Nu folosesc cinci sau zece, ca degetele, cum fac alte culturi. Nu au „da" și „nu" în limba lor, pentru că ei nu se îndoiesc niciodată, pentru că le e întotdeauna clar ce se întâmplă. A fost cu adevărat fascinant. Dar a sta acolo înseamnă, practic, să te confrunți cu un nivel de arșiță enorm. Așa că nu poți să mergi, ziua trebuie să stai așezat lungi perioade de timp. Poți să faci de mâncare doar înainte de răsărit și după apus, iar în majoritatea timpului nici măcar nu există umbră. Ai doar o bucată de pânză pe care o înfășori în jurul copacilor, pentru că nu există frunze. Așa că stai așezat acolo. Într-o astfel de poziție șezândă încât ești obligat să înțelegi ce înseamnă timpul și ce înseamnă durată lungă sau ce se întâmplă cu mintea ta dacă nu te miști. De fapt, acesta a fost începutul ideii de lucrare de durată lungă, care a fost pusă în practică mai târziu.

De fapt e începutul unor lucrări precum Traversare noctură a mării *[1981-1987] și altele, dar, când am vorbit împreună, tu ai amintit și că a mai existat un tip de declanșator, care datează și mai demult în opera ta, de pe vremea lucrărilor tale timpurii cu instrucțiuni, care se leagă cumva aici cu „antrenamentul". Cred că asta se leagă foarte mult de lucrările tale timpurii cu instrucțiuni.*

M.A.: Știi, trebuie să te uiți întotdeauna la copilărie, cumva. Asta e ideea mea, ideea mea generală: cu cât ai avut o copilărie mai nasoală, cu atât devii un artist mai bun, [*râsete*] pentru că ai mai mult material cu care să lucrezi. Eu chiar n-am avut deloc o

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

copilărie extraordinară, așa că există foarte mult material. Dar, practic, instrucțiunile vin de la mama și tatăl meu, amândoi au fost mari eroi naționali și partizani, așa că era vorba doar de distrugere și disciplină. Era vorba de „învață zece propoziții în franceză", fă asta, fă ailaltă toată ziua. Chiar și în timpul nopții, dacă patul meu nu era perfect, mama mă trezea în miezul nopții pentru că dormeam prea dezordonat! Era vorba de o disciplină și un control incredibile, apoi, după, m-am revoltat împotriva tuturor acestor instrucțiuni și le-am urât complet. Dar apoi, în viața mea, cu munca mea, am început să edific aceste instrucțiuni pentru mine însămi, și fiecare lucrare se bazează de fapt pe anumite instrucțiuni și o anumită disciplină care trebuie puse în practică în acest moment anume și în acest loc anume, în fața publicului. Așa că instrucțiunile devin foarte importante, devin un fel de cadru cu care îmi pot face opera.

Ce s-a întâmplat atunci, în 1975, în interiorul acestui tip de cadru de instrucție și „antrenament" timpuriu, a fost că te-ai dus la Amsterdam. Ideea era, evident, că Amsterdamul reprezenta cumva libertatea, dar primul proiect pe care l-ai făcut acolo a fost interzis.

M.A.: A fost o contradicție totală. M-am dus la Amsterdam ca să fac parte dintr-un proiect de televiziune numit *Body Art*. Era doar începutul: am fost singura persoană din Europa de Est. În Belgrad făcusem o lucrare în care tăiam în stomac cu o lamă o stea cu cinci colțuri, steaua comunistă, cu două colțuri îndreptate în sus, care se lega de un fel de ideea malefică a pentagramei. Din cauza asta, întregul program a fost interzis, pentru că toată lumea a crezut că era steaua evreiască. Era doar steaua comunistă. Nu contează. Am venit în țara în care totul e bine, unde până și prostituatele au pensie și droguri gratis și nimic nu e restricționat. Și apoi primul lucru pe care îl fac acolo e interzis. A fost absolut incredibil, dar în același timp, din cauza publicității acestui fapt, am început să primesc fonduri ca să-mi pot face lucrările și să stau în Amsterdam. Dar a fost iadul pentru mine,

Scanned with CamScanner

era prea multă libertate, nimic nu mai conta, vechile reguli nu mai funcționau la Amsterdam. A trebuit să regândesc cu adevărat totul și să construiesc și mai multe restricții ca să pot lucra. Era tipul de libertate cu care eu nu mă simțeam confortabil. E o problemă pentru foarte mulți artiști din Europa de Est, pentru că opera lor e bazată pe restricții și pe un mod de depășire a acestora și de revoltă împotriva lor, apoi ajungi în aceste alte țări și opera nu mai funcționează. Asta e cu adevărat o problemă.

E interesant, pentru că există reguli ale jocului și, de exemplu, aceasta este o expoziție de lucrări de durată ale unor artiști a căror bază e lumea artei, care de fapt are loc într-un muzeu gol. Apoi e interesant că, pentru alte proiecte care nu intră în acea definiție, lucrezi cu Riccardo Tisci, lucrezi cu Antony, deci e altă poveste.

M.A.: Da, există o colaborare în care poți face incursiuni în alte domenii și să revii în domeniul tău. Contextul în care faci lucrurile e foarte important. Dacă cineva face pâine într-o brutărie, atunci e brutar. Dar dacă cineva face pâine în galerie, e artist.

Este acesta un ocol? Am fost recent să-l văd pe David Hockney și el a spus că trebuie să facă ocoluri ca să revină la pictură. Așa că face tot felul de lucruri cu iPhone-ul și asta îl aduce înapoi la pictură. Face un film și asta îl aduce înapoi la pictură. Scrie un text de istorie a artei... este acesta un ocol pentru tine?

M.A.: Cred că da, și e un ocol cu adevărat foarte inspirator. Trebuie să faci ocoluri. Primele lucrări ale Rebeccăi Horn – am discutat mereu cu ea. A făcut filme care nu au plăcut nimănui, pentru că Hollywood-ul a spus că sunt prea artistice, artiștii au spus că sunt prea Hollywood, așa că era între. Dar de la acel film, Horn a generat idei care au devenit obiecte și lucrări ale ei. Așa că incursiunile sunt cu adevărat importante. E important să încerci diferite lucruri și e foarte important să eșuezi în aceste încercări, pentru că eșecul este marele domeniu al învățării. De fapt: cu cât eșuezi mai mult, cu atât va fi mai bine.

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

Am o ultimă întrebare. Voiam să te întreb, la nouă zile de la începerea proiectului, care este impresia ta? Există vreo surpriză, vreun lucru la care nu te-ai fi așteptat sau totul merge conform planului?

M.A.: Nu, e extraordinar. Cred că acest proces aduce foarte multe gânduri noi. Gânduri despre cum putem vedea colecții noi, cum ar trebui abordată acum chestiunea muzeelor, despre rolul publicului. Înțelegi, de fapt e un experiment absolut. Nu a mai fost făcut niciodată și nu știm cum funcționează totul. Știm doar că unele performance-uri sunt văzute ca buclă și altele sunt evolutive. În unele există un proces și un concept iar în altele nu, doar bucle de repetiție timp de ore întregi. Când faci asta ajungi la o stare mentală cu adevărat specială. Dacă te gândești la performance-ul lui Nico Vascellari de la parter, cu furtuna, e tipul de lucrare pe care aproape că îl putem compara cu un fel de activitate șamanistică, în care ai același sunet iar și iar, care creează niște vibrații astfel încât întreaga clădire vibrează și oricine a stat în acest spațiu suficient de mult timp simte tipul de energie care are loc. Așa că sunt foarte îngrijorată pentru această lucrare, pentru că nu știu cum îl va afecta asta pe el în procesul de o zi, două zile, cinci zile, zece zile. E vorba de șaptesprezece zile timp de patru ore, ceea ce, cum poți vedea, el face absolut fără încetare. Eu mă duc în fiecare zi acolo și sunt prima care cere publicului să plece și apoi îl opresc pe Vascellari. Mai există un lucru care e important. Dacă nu vezi începutul și sfârșitul, vezi doar niște lucruri care se întâmplă, astfel că performance-ul continuă în mintea ta. Așa că după ce iese toată lumea mă duc la el, doar ca să văd ce face, iar el e într-o stare mentală intensă incredibilă, din ce în ce mai bună, dar de fapt e o întrebare la care poți răspunde doar în ultima zi. E o adevărată experiență pentru instituție, pentru curator, pentru artist, prin care trebuie să trecem. Pentru mine însămi nu mă îngrijorez niciodată atât de mult; e groaznic să fii curator, Dumnezeule. [*Râsete*] Sunt complet epuizată: e ușor să te îngrijorezi pentru tine, dar nu e ușor să te îngrijorezi pentru paisprezece oameni.

Scanned with CamScanner

Dar importantă e experiența artiștilor, pentru că de fiecare dată ei devin mai buni și dobândesc aceste tipuri de experiențe, care sunt aproape la un înalt nivel spiritual. În primele cinci zile Amanda [Coogan] nu a fost concentrată, nu putea face cu adevărat acest salt într-un mod credibil. Acum vede aure, vede lumini albastre pretutindeni, e ca un jet de energie. Toți oamenii aceștia ajung la o anumită stare de conștiință la care se poate ajunge doar prin procesul timpului. Asta chiar e ceva la care ei nu se așteptau. Eu știam asta, dar ei nu știau, pentru că nu trecuseră niciodată prin această experiență. Așa că acum trebuie să avem o discuție complet nouă.

ans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

Monir Shahroudy Farmanfarmaian

Vieţile artiştilor, v. ţilor

Scanned with CamScanner

M-a interesat Monir Shahroudy Farmanfarmaian încă de când i-am văzut opera în Dubai, în 2007. Voiam să aflu mai multe despre artiștii și instituțiile din Iran, așa că i-am întrebat pe artiștii întâlniți acolo care erau influențele, eroii și sursele lor de inspirație. Un nume a apărut constant: Monir Shahroudy Farmanfarmaian.

Am devenit foarte curios în legătură cu ea și i-am citit memoriile, A Mirror Garden[1], *ca să aflu mai multe. Farmanfarmaian a trecut printr-o serie de exiluri, mutându-se din Iran în Statele Unite în anii '40, revenind în Iran după un deceniu, plecând iar în timpul Revoluției, pentru ca apoi să revină în 2003. Farmanfarmaian și cu mine avem acum un ritual de a ne întâlni în hoteluri la micul dejun. Stăm acolo, cu multe desene ale ei și carnețele și ne uităm la imagini peste mâncare. Când ne-am cunoscut ea nu publicase încă o monografie a operei ei și am înregistrat aceste conversații în așteptarea acelei cărți, pe care o editez acum împreună cu Karen Marta.*

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

Cutii ale memoriei

HANS ULRICH OBRIST:

Vorbește-ne puțin despre cum a început totul. Cum ai devenit artistă?

MONIR SHAHROUDY FARMANFARMAIAN:

M-am născut în Qazvin, iar casa noastră era plină de tablouri, privighetori și păsări. În perioada safavidă casele erau decorate cu modele islamice, tablouri minunate pe lemn și decorațiuni de ipsos pe perete. În camera în care eu trebuia să dorm în fiecare după-amiază, întregul plafon era de lemn pictat: privighetori, flori și un chenar cu un postament central pentru candelabru, și toate ferestrele erau din vitralii. Așa că, în loc să dorm, obișnuiam să număr păsările și florile. Apoi, când eu aveam șapte ani, ne-am mutat în Teheran; tatăl meu avea o funcție de stat în Parlament. Am închiriat o casă plină de ipsos și portrete cu toți vechii regi și marii poeți. Ne obligau să dormim puțin în fiecare zi, dar eu din nou nu dormeam niciodată, pentru că priveam încontinuu în tavan.

Când am terminat școala, m-am dus la Facultatea de Arte Frumoase a Universității din Teheran timp de șase luni, apoi am decis că trebuie să studiez arta în afara Teheranului. Era în timpul războiului și eu voiam să merg la Paris, dar ambasadorii și alții nu mă lăsau. În 1944, am hotărât să merg în schimb în America. Aveam un prieten care lucra cu arheologul Donald Wilber, făcând documentare arhitectonică în Iran, și care a reușit să obțină o viză pentru mine. Am călătorit trei luni, de la Teheran la Los Angeles și în cele din urmă la New York. Când am ajuns în sfârșit în Manhattan am fost foarte dezamăgită. Mi-am spus „Indiferent ce-am văzut în filme, asta e altceva!“ – dar aveam așteptări mari. Mai întâi m-au trimis la liceu ca să învăț engleza, ceea ce din păcate nu am făcut niciodată. [*Râde*] Apoi m-am dus pentru scurtă vreme la Universitatea Cornell. În cele

Scanned with CamScanner

din urmă am venit în New York și m-am dus la Parsons. Am învățat designul de modă și restaurarea. Apoi am început să lucrez. Am trăit în New York timp de doisprezece ani.

Frank Stella, cu care ești prietenă din 1974, a observat că ai venit în momentul potrivit, la locul potrivit. Acela a fost un moment incredibil în New York, cu Jackson Pollock, Willem de Kooning, Joan Mitchell și Frederick Kiesler, toți acești oameni extraordinari lucrând în același loc în același timp.

M.S.F.: Aveam prieteni care studiau și ei arta, inclusiv scriitorul, artistul și educatorul Abe Chanin, și care ne invitau la prelegeri din Clubul Eight Street și la reuniuni de la Cedar Tavern, unde se adunau laolaltă toți artiștii avangardiști. La acel moment eu nu beam, dar m-am dus oricum și i-am cunoscut pe Pollock, Philip Johnson, [Mark] Rothko, [Barnett] Newman și mulți alți artiști.

Am cunoscut-o pe Louise Nevelson, care a devenit o bună prietenă a mea. Ea nu venea la club, dar obișnuiam să ne vedem foarte des la Liga Studenților la Arte, unde aveam amândouă cursuri. Ne vedeam des la mici reuniuni. Mai târziu, după Revoluție [1979], când ne-am întâlnit din nou în New York, obișnuiam să luăm cina în oraș, însă ea nu ieșea prea des la marile evenimente. Lua cina doar cu Robert Rauschenberg și John Cage. Și eu l-am cunoscut pe Cage destul de bine. Aveam părul negru și nu arătam rău [*râde*], așa că toată lumea mă invita la petrecerile lor. Becky și Bernard Reis aveau o colecție mare de artă și obișnuiau să dea petreceri imense. Acolo l-am cunoscut pe [Alexander] Calder, acolo l-am cunoscut pe Larry Rivers, acolo l-am cunoscut pe [Marcel] Duchamp – care juca șah.

L-ai văzut pe Duchamp jucând șah?

M.S.F.: Da, l-am văzut. Toată lumea voia s-o invite pe această fată neobișnuită din Orientul Îndepărtat, care venise la New York să studieze arta. Asta era legătura mea cu cei mai mulți dintre ei.

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

L-ai cunoscut în perioada aceea și pe Frank Stella?

M.S.F.: Nu, mai târziu. M-am întâlnit prima oară cu Frank în Teheran, la începutul lui 1974, la o petrecere de la ambasada americană din Teheran, când el venise să vadă locurile istorice din Iran, dar eu l-am ignorat complet; nu știam cine e! Când am călătorit la New York, mai târziu în anul acela, în timp ce documentam aducerea marii arte occidentale la Teheran, pentru ca studenții să învețe din ea, mi s-a spus să merg să-l văd pe Frank Stella. Așa că l-am căutat și am devenit buni prieteni.

Și l-ai cunoscut pe Andy Warhol prin intermediul muncii tale de graficiană.

M.S.F.: Da. Eu făceam desene de modă în regim freelance și am desenat niște flori, noi le spunem violete iraniene, pe care le-am vândut cu o sută cincizeci de dolari unei agenții. Mai târziu acesta a devenit designul pentru magazinul Bonwit Teller. Era peste tot, pe plase, pe neglijeuri, pe pantofi; acea violetă a mea e pretutindeni. Apoi am obținut o slujbă full-time la Bonwit Teller, să fac schițe, iar Andy era unul din artiștii pentru care făceam schițe. Era foarte bun la desenat pantofi. Eu făceam o pagină mare de *New York Times* cu un cadru de opt sau zece pantofi și apoi i-o dădeam lui să-i deseneze. Obișnuiam să ne vedem în weekend, înțelegi, la petreceri sau picnicuri cu ceilalți angajați – așa am ajuns să-l cunosc pe Andy. Mai târziu, în anii '70, când ne-am întâlnit iar, l-am tachinat apropo de faptul că devenise atât de important cu conservele de supe și așa mai departe. „Mai ții mine că obișnuiai să desenezi pantofi pe douăzeci și cinci de dolari bucata, la Bonwit Teller?", l-am întrebat. Și el a răspuns „Monir, pe vremea aceea erau atât de mulți bani!", ceea ce e adevărat. Oricum, după Revoluție îl vedeam pe Andy destul de des.

Alt prieten artist cu care te întâlneai regulat a fost Milton Avery. Tu făceai desene cu flori inspirate din viață, din grădină, și mi-ai spus

Scanned with CamScanner

că Avery a fost cel care te-a introdus în monotipuri și că acesta a fost un moment foarte important din viața ta profesională.

M.S.F.: Obișnuiam să-mi petrec vara într-o colonie artistică de lângă Woodstock; eu și cu un prieten am închiriat o căsuță pe dealuri. Proprietarul căsuței era Peter Whitehead, al cărui tată era utopist; a cumpărat multe dealuri din Woodstock și a construit căsuțe pe care să le închirieze artiștii. Familia Avery stătea în căsuța cea mai apropiată de a mea, cam la zece minute de mers pe jos, și obișnuiam să ne vedem foarte des. M-am împrietenit cu soția lui, Sally, și cu fiica lui, March, care erau și ele artiste. Milton obișnuia să vină la căsuța mea în fiecare zi, ca să deseneze. La momentul acela aveam un copil mic, prima mea fiică. Milton spunea întotdeauna: „Nu mă băga în seamă pe mine, Monir, fă ce vrei tu. Eu o să stau aici și o să mă uit". Și așa și făcea. Mă urma peste tot și făcea schițe. Mai târziu m-a învățat să folosesc monotipul, să pictez o bucată de linoleum, apoi să pun pânza pe ea și să imprim pictura pe ea. Prima mea expoziție, în Teheran, în 1963, era de flori monotip făcute cu tehnica lui Milton Avery.

Ce te-a determinat să te întorci în Iran în 1957? Făceai parte din scena artistică din New York, dar ai decis să te întorci?

M.S.F.: Un gentleman minunat pe nume Abolbashar Farmanfarmaian m-a cerut în căsătorie. Era avocat internațional, cu studii la Universitatea din Chicago. A fost singurul care a crezut vreodată că eram cu adevărat o artistă. Familia mea, prietenii mei și prietenii mei artiști nu mi-au spus niciodată că aș avea vreun talent; eu nu cred nici acum că am, dar ei cu siguranță nu au crezut asta.

Ai făcut desene în fiecare zi începând cu anii '30, dar când te-ai întors în Teheran ți-ai amenajat pentru prima oară un atelier adevărat.

M.S.F.: Da, am desenat întotdeauna mult, de-a lungul întregii studenții și apoi la Woodstock. Eram foarte bună la desenele în creion

ns Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

și cerneală. Când am ajuns în Teheran făceam monotipuri; aveam o grădină mică și o fetiță, stăteam acasă și aveam grijă de ea. Culegeam o floare și mă duceam cu ea într-o cameră mică a casei ca s-o pictez. La un moment dat m-am dus la Paris în vacanță și, în timp ce eu eram plecată, soțul meu mi-a construit un atelier. Când m-am întors mi-a spus: „Acum nu mai trebuie să pictezi în dormitor". Așa că atunci am început de fapt să pictez.

Ai adus cu tine tot ce ai trăit în anii '90 în scena artistică din New York și făceai aceste tablouri și monotipuri, dar te-ai lansat și într-o cercetare autohtonă foarte intensă în întreg Iranul.

M.S.F.: Când am ajuns în Teheran lucram foarte mult în atelier și de asemenea întreținem o viață socială foarte activă, grădinăream mult, conduceam gospodăria și aveam grijă de fiicele mele. Așa că din când în când îi spuneam soțului meu: „Mă duc în deșert". Aveam un Volvo, iar eu îmi luam sacul de dormit și niște cutii cu mâncare și călătoream în întreg Iranul. Am fost la vechile orașe și ruine. Am descoperit popoarele tribale, qashqaii, turkmenii, lurii, yamuții și kurzii – niște oameni minunați. Dormeam în corturile lor sau în cafenele de la marginea drumului; la momentul acela nu existau prea multe hoteluri. Am călătorit foarte mult. Am văzut palate sassanide și ruinele din Persepolis, toate moscheile din Isfahan și din micile orașe. Am devenit pasionată de arhitectură. Citeam cărți, vorbeam cu oamenii și mă întâlneam cu muncitorii pe șantiere. Probabil că inspirația mea a fost întotdeauna arta publică, a triburilor. Presupun că încerc s-o transfer în inima mea.

În călătoriile tale în Iran ai acumulat mii de obiecte, corturi, tablouri de cafenea, unul câte unul, uneori în circumstanțe destul de aventuroase.

M.S.F.: Da, am strâns o adevărată colecție. Am găsit primul meu tablou de cafenea, sau *qahveh-khaneh*, când am călătorit în partea nordică a Iranului, în 1958. L-am depistat printr-un balcon de

Scanned with CamScanner

la etajul unu, un tablou minunat, foarte primitiv, cu un om stând pe cal pe fundalul unui peisaj minunat. Pe vremea aceea, cafenelele erau doar pentru bărbați, dar era 10 dimineața și înăuntru nu era niciun bărbat, așa că am intrat și am întrebat dacă îl puteam cumpăra, dar bărbatul a spus nu. „De ce nu?", am întrebat eu. „Pentru că le place clienților", a spus el. „Unde aș putea găsi alt tablou ca acesta?", am spus. „La cealaltă cafenea; s-ar putea ca ei să le vândă pe ale lor." Așa că m-am dus la cealaltă cafenea să întreb. De obicei, tablourile făceau parte dintr-un spectacol de spus povești, dar apoi a apărut radioul și oamenii stăteau și ascultau la radio; nu stăteau acolo ca să discute despre tablouri. M-am dus în alte orașe și am strâns tablouri de cafenea. Am ajuns să am cam o sută de tablouri, care sunt foarte mari; a fost o perioadă suprarealistă. Am spus că Salvador Dalí ar trebui să vină și să învețe cum realizează pictorii aceștia diferite subiecte, atât de multe scene minunate.

Am colecționat, de asemenea, bijuterii de la turkmeni, un trib din nord-vestul Iranului, din Afganistan și Rusia. Descind din Ginghis Han și au un meșteșug minunat în bijuterii, covoare și textile. M-am dus la un magazin de antichități și am văzut pe tejghea un sac mare cu argintărie. L-am întrebat pe bărbat ce era și el a spus: „Sunt bijuterii turkmene. Ei nu le mai folosesc, așa că noi le cumpărăm și topim argintul". Am fost foarte tulburată și mi-am spus: „Dumnezeule, sunt minunate, trebuie să salvez asta, să le colecționez". Așa că am inițiat o colecție turkmenă, care a ajuns foarte mare. Muzeul Metropolitan m-a întrebat dacă puteau să o expună. Aveam o mie de kilograme de argint și aur.

Era aproape ca și cum ai fi avut muzeul tău.

M.S.F.: Cineva trebuia să salveze aceste opere ale culturii noastre înainte să se piardă. Odată am descoperit într-un magazin de antichități un tablou, un tablou foarte ieftin pe sticlă din sudul Iranului. Era atât de frumos, ca un Matisse. Am călătorit undeva la mama naibii ca să îl cunosc pe artist. Locuia într-un cort și era

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

orb. M-am ales cu sute de tablouri. Toate acestea au dispărut acum; totul a fost confiscat atunci când a avut loc Revoluția.

Mi-ai povestit despre un moment din călătoriile tale care a fost aproape ca o revelație: o excursie pe care ai făcut-o cu Robert Morris și Marcia Hafif ca să vedeți un anumit altar. A urmat o invenție importantă.

M.S.F.: În călătoriile mele prin întreg Iranul, am văzut multe palate și altare vechi cu lucrări din oglinzi pe tavan și pe pereți și tablouri pe sticlă pe arhitectura de ipsos. În Shiraz și Isfahan erau cu adevărat magnifice. În 1966, m-am dus cu Robert și Marcia la altarul din secolul al XIV-lea al lui Shah Cheragh, „Regele Luminii". Avea plafoane înalte, cupole și mozaicuri de oglinzi cu reflexii fantastice. Am stat acolo jumătate de oră, era ca un teatru viu: intrau oameni cu ținute diferite, se tânguiau și implorau la altar, și toate plânsetele erau reflectate pe plafon și pretutindeni, iar eu am plâns de asemenea, din cauza acestor reflexii minunate. Mi-am spus că trebuie să fac ceva de genul acesta, ceva ce oamenii să poată atârna în casele lor. Iar de atunci încolo m-am dus să văd toate lucrările din oglinzi de la diferite altare.

Deci așa ai început să lucrezi cu oglinzi și sticlă?

M.S.F.: Ei bine, eu făcusem deja tablouri pe sticlă, de obicei tablouri abstracte, dar și flori, trandafiri și niște portrete. Începusem cu imprimeuri cu linoleum, dar apoi am hotărât că linoleumul era murdar, așa că am început să folosesc sticla pentru monotipuri: într-o zi am luat una dintre bucățile de sticlă folosite și am văzut că rămășițele picturii arătau bine pe sticlă. Așa că am decis să fac tablouri pe sticlă. Am fost inspirată să fac asta și de colecțiile mele de tablouri din perioada Qajar – în principal flori și păsări. Dar după ce văzusem toate acele mozaicuri cu oglinzi, voiam să fac tablouri de sticlă cu lucrări de mozaic și modele geometrice, ca la altare. Soțul meu a fost foarte cooperant și mi-a sugerat să facem un cadru de fontă cu o plasă de sârmă și să punem ipsos

Scanned with CamScanner

pe ea, ca să se imprime modelele sticlei. Am făcut patru sau cinci lucrări de artă în acest mod și erau foarte grele. Am ajuns să-mi iau unele materiale de la o fabrică de plastic care aparținea unei părți a familiei mele și am lucrat cu maestrul meșteșugar Haji Ostad Mohammad Navid și cu un tâmplar ca să inventăm cadre mai ușoare de lemn și plastic.

Aceste lucrări din oglinzi din altare folosesc multe fragmente: sunt oglinzi sparte. Mi-ai vorbit despre o îndelungată tradiție a oglinzilor sparte în Iran.

M.S.F.: În perioada safavidă, din urmă cu câteva sute de ani, regii iranieni voiau ca în timpul construcției apartamentelor lor să fie instalate oglinzi mari; aveau douăzeci sau treizeci de soții care trebuiau să rămână în interiorul palatului. Oglinzile erau pentru ca femeile să se uite în ele, să vadă cât de frumoase sunt, și de asemenea să se simtă libere, nu închise în interiorul palatului. Dar oglinzile se spărgeau de-a lungul Drumului Mătăsii și, în loc să le irosească, arhitecții meșteșugari au început să folosească cioburile pentru modelele geometrice, așa cum foloseau și ceramica și ipsosul. Foloseau bucăți foarte mici, uneori de un centimetru pe un centimetru, triunghiulare, pătrate, hexagonale, toate de forme diferite. Le puneau laolaltă și asta creează o reflexie minunată.

Asta este tradiția pe care ai adus-o în opera ta.

M.S.F.: Când am descoperit mozaicurile din oglinzi, mi-am dat seama că nimic nu se face în mod spontan; totul e un calcul de geometrie și proiectare. Cercul e universul; numărul lui e 12, adică lunile anului și zodiacul. Simbolistica numerică merge foarte departe: de la creator (1) până la zilele solare (360). Totul e expus într-o carte a lui Nader Ardalan și Laleh Bakhtiar intitulată *The Sense of Unity: The Sufi Tradition in Architecture*[2] [1971]. Dacă

2 „Sensul unității: tradiția sufistă în arhitectură", în engleză în original. (*N.t.*)

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

împarți un cerc în trei puncte obții un triunghi. În desenul islamic, triunghiul este ființa umană inteligentă. Dacă împarți cercul în patru puncte obții un pătrat, care poate fi Nord, Sud, Vest și Est. Fiecare element are o semnificație în desenul islamic. Cele cinci laturi ale pentagonului sunt cele cinci simțuri. Cele șase laturi ale hexagonului sunt direcțiile, înainte, înapoi, dreapta, stânga, sus, jos. Hexagonul reflectă și cele șase virtuți: generozitatea, autodisciplina, răbdarea, hotărârea, înțelegerea și compasiunea. Toate moscheile din Iran, cu toate florile, frunzele și curbele lor și așa mai departe, se bazează pe hexagoane. Până și covoarele islamice se bazează pe hexagoane.

Sol LeWitt avea pătratul lui și era minunat cât de departe mergea cu el. Pentru mine, totul se leagă de hexagon. Iar hexagonul are cel mai mare potențial pentru sculptura tridimensională și formele arhitecturale. Eu am făcut niște machete mici ale posibilităților de a face sculpturi hexagonale. Pot fi sau foarte mari, în peisaj, sau mici, în casă.

Ai fost influențată de arhitectură, de vreme ce oglinzile care te-au inspirat erau folosite ca elemente arhitecturale.

M.S.F.: Am fost întotdeauna foarte influențată de arhitectură și arhitecți. Un prieten comun al nostru, James Ingo Freed, mi-a spus cândva că putea construi o vilă pentru mine după una dintre schițele pe care le-am făcut când învățam despre desenul geometric, în 1974. L-am întrebat pe meșteșugarul cu care lucram: „Cum legi această formă de cealaltă?", iar el mi-a explicat: „Cu acest hexagon poți crea multe lucruri, doamnă; îl poți ridica și atunci hexagonul se leagă de pentagoane, ca pe o minge de fotbal, care are un hexagon în centru și pentagoane împrejur. Iar cu aceste forme poți crea variații infinite".

Sunt aproape ca fractalii. Iar desenele, în mod evident, au de-a face cu principiile islamice. E nu doar geometrie, ci și ceva mistic.

Scanned with CamScanner

M.S.F.: Da. La momentul acela, la mijlocul anilor '70, au fost publicate mai multe cărți despre sensul desenului geometric. Una dintre ele era a lui Issam el-Said, nepotul prim-ministrului Irakului. Am studiat serios aceste cărți, apoi am creat multe lucrări noi. Am făcut o expoziție cu desenele mele geometrice [Expoziție personală fără nume, 1976] la Societatea Iran-America, un centru cultural din Teheran, unde am cunoscut-o pe Denise René.

Denise René, galerista avangardistă din Paris care a expus foarte mulți artiști cinetici.

M.S.F.: După ce mi-a văzut lucrările la galeria Jacques Kaplan din New York, Denise a venit la Teheran și a văzut expoziția; asta era în 1976, cred. A zis că vrea să se întâlnească cu mine. Așa că m-am dus acolo și ne-am uitat la lucrări. I-am explicat ce erau și așa mai departe, iar ea mi-a oferit o expoziție în Paris. Eu nu știam cine e ea și nu cunoșteam deloc galeria, dar am fost atât de fericită, că am ridicat-o în brațe și m-am învârtit cu ea. Era o femeie foarte mignonă.

Apoi, după Paris, mi-a oferit o expoziție în New York, iar ce nu s-a vândut am depozitat în New York. Mai târziu, în timpul Revoluției, multe lucrări ale mele s-au pierdut, dar încă le mai aveam pe acelea.

Sunt curios, care era la acel moment relația ta cu abstractul?

M.S.F.: Sunt convinsă că prietenii mei artiști americani m-au influențat cumva, fie și doar inconștient.

Vorbești adesea despre legătura dintre tine și geometria islamică, dar ordinea și structura ta geometrică vine exclusiv din desenul islamic?

M.S.F.: Frank Stella e unul dintre eroii mei. De Kooning la fel. Și Rauschenberg, care a lucrat și cu sticla. Nu o să uit niciodată când i-am văzut prima oară lucrările, în 1958, în timp ce eram la Veneția pentru Bienală. Le-am văzut din nou în

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

Stockholm – lucrarea cu capra în centrul cauciucului, lucrarea lui Combinații. Operele acestea m-au emoționat foarte tare. Mi-am spus: „Dumnezeule, unde se îndreaptă arta? Iată câte posibilități există!" Dar pentru mine inspirația vine întotdeauna din Iran, din istoria mea, din copilăria mea, cu bune și cu rele. De asemenea mizez pe senzația ochilor mei, a inimii mele, asta e principala mea inspirație.

Asta ne duce la subiectul memoriei. În clipa aceasta lucrezi la Hejleh *[*Lumina celor pe care îi respect*]. E un fel de monument pe care l-ai făcut în amintirea poetului iranian, în amintirea maeștrilor cafenelelor; de asemenea, în amintirea regretatului tău soț și a cumnatului tău.*

M.S.F.: Oglinda e un simbol al apei în Iran. Apa e strălucitoare și reflectă lumina, așa că e un semn al luminii și al vieții. Dacă cineva moare tânăr – bărbat, nu femeie –, i se face un monument cu oglinzi, lumină electrică, pene și flori, care e pus la un colț de stradă. Îmi plac atât de mult încât am pus unul în fața galeriei, când am făcut prima mea expoziție de lucrări geometrice cu oglinzi la Societatea Iran-America, în 1973. După două-trei zile directorul m-a întrebat dacă nu puteam s-o dau jos, pentru că toată lumea întreba dacă ambasadorul american sau șeful centrului cultural murise. Monumentul e o formă de artă publică, iar oamenii care le fac sunt foarte talentați și spontani.

Ideea memoriei din opera ta are de-a face cu lucrări mai mici, la care ai lucrat constant începând cu primii ani de după 2000, acele cutii numite Cutii ale memoriei. *Sunt foarte diferite de cutiile lui Joseph Cornell; se leagă de ele doar în sensul că sunt mici cutii ale memoriei.*

M.S.F.: Am făcut multe astfel de cutii. În una dintre ele am pus narghileaua cu care fuma mama mea. Dosul cutiei e negru, ceea ce înseamnă că am pierdut-o. Din nou, e un hexagon. Alta e despre

Scanned with CamScanner

sat. Sunt câțiva membri ai familiei, un câine mic de la un magazin de jucării și o fotografie a unui tablou vechi de o sută cincizeci de ani, pe care l-am avut și l-am pierdut. Orice am găsit și avea legătură cu Iranul sau cu familia mea, am pus în aceste cutii. Aveam o dorință foarte puternică față de Iran, să mă întorc în Iran. Am pus înăuntru lucruri care îmi aminteau ce îmi lipsea.

Ai ținut dintotdeauna jurnal?

M.S.F.: Am ținut jurnal în Teheran, dar începând din 1979 doar am făcut calendare. Scriu în fiecare zi ce am făcut – cine m-a sunat și unde am fost la cumpărături sau ce muzeu am vizitat – nimic intelectual. Și țin o agendă de telefon, cu toate numerele oamenilor pe care îi cunosc. Fac una în fiecare an.

Mă interesează foarte mult textele tale scrise de mână; sunt aproape ca niște desene ale cuvintelor. Caligrafiile tale sunt extraordinare și sunt o parte importantă a practicii tale complexe de desen, care include și schițe arhitecturale, portrete, desene de flori și plante.

M.S.F.: Îmi place să scriu, dar nu am un scris frumos și nu sunt foarte literară. Orice îmi vine în minte, scriu cu o cariocă pe o foaie de hârtie. Când a venit Revoluția, nu aveam nimic de făcut în afară de a asculta vești proaste din Iran – vine Khomeini, vine Khomeini – și stăteam pur și simplu în fața televizorului și făceam caligrafie cu o cariocă. Apoi, mai târziu, am avut o casă în Hamptons, unde erau flori, păsări, un câine și veverițe în grădină, și le desenam pe ele.

Tot lucrul tău cu flori și plante – e foarte interesant, pentru că trăim într-un moment de criză ecologică în care, cum spune Gustav Metzger, din ce în ce mai multe plante și ființe dispar, din cauza schimbării climatice. Iar tu faci acest inventar al plantelor.

M.S.F.: Am fost un foarte bun grădinar. Îmi plăcea foarte mult să grădinăresc, cu adevărat. În Teheran aveam o grădină splendidă,

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

trei mii de metri pătrați, cu chiparoși și pini, influențată de stilul japonez. Aveam doi grădinări, dar obișnuiam să lucrez și eu și, sincer, mi-a plăcut mai mult chiar și decât munca mea artistică.

Poate că pentru tine grădinăritul e un fel de muncă artistică.

M.S.F.: Grădinăritul e atât de relaxant. Când am avut un apartament pe Fifth Avenue, după Revoluție – chiar era ceva neobișnuit. Era art deco și art nouveau. [René Jules] Lalique făcuse ușile, cu geam atât de gros [*arată*]. Proprietarul adusese un meșteșugar din Germania și toate ușile erau incrustate cu diferite tipuri de lemn.

Semăna puțin cu lucrările tale?

M.S.F.: Plafonul trebuie să fi avut șase metri înălțime, boltit, cu frunze aurite. Terasa avea douăzeci și cinci de metri lungime și dădea spre Central Park. Dacă priveai în jos vedeai lacul înconjurat de un nor de flori de cireș. Am făcut acolo o grădină suspendată, cu fântână, poartă de fier forjat și enorm de multe plante. Am cumpărat o pergolă și am făcut acolo aproape o pădure. Terasa aceea a fost importantă, pentru că ea a dus la primul meu mare colaj [Pictură murală comandată, fără titlu, Sala de primire regală, Aeroportul Internațional Regele Abdulaziz, Jeddah, Arabia Saudită]; asta era în 1979, poate 1980. Într-o zi, muncitorii lucrau la niște izolație pe terasă și aveau o plasă cu care să acopere smoala. Le-am cerut o bucată din plasa aceea și, de vreme ce nu aveam nimic altceva de făcut decât să stau acasă și să mă uit la oamenii aceștia cum lucrează, am făcut câteva mici colaje cu ziare și stofă. Prima plasă a fost importantă; mai târziu aveam să pun plasă peste toate colajele mele. Pentru mine era din nou ceva mistic, ideea că eram în închisoare, că sunt acoperită cu ceva. Apoi a sunat cineva din Boston și a spus că Arabia Saudită voia să dea o comandă mare, iar eu am spus că nu am nimic de expus, că lucrările mele sunt în depozit. Dar ea a insistat să vină să mă vadă, iar când a venit a văzut acest mic colaj și a spus că

Scanned with CamScanner

voia ca eu să fac unul de trei metri lungime. Dar eu nu aveam un atelier în care să fac așa ceva. I-am spus prietenului meu Lucas Samaras că am o comandă, dar nu știu dacă pot s-o fac, iar el a spus „Nu vorbi prostii; în apartamentul tău ai o sufragerie, nu-i așa?" Așa că am comandat niște cherestea și am făcut o masă, am comandat cadrele de lemn și m-am apucat să fac colajul în sufrageria mea. Am găsit catifea, paiete și sclipici la magazinul pentru mirese și alte obiecte foarte frumoase făcute pentru acestea. Am continuat prin a face foarte multe colaje în acel „atelier".

Asta ne aduce la un capitol foarte misterios al operei tale: o serie de certificate de căsătorie.

M.S.F.: Pe vremuri, în Iran, când te căsătoreai se făcea un contract de căsătorie, unul frumos, atât de mare [*arată*], cu flori și modele aurii geometrice, și cavalerul de onoare e cel care scria caligrafic contractul de căsătorie. Contractul mamei mele era ca o cărticică cu coperte de catifea; al mătușii mele era făcut din piele de cerb, foarte rară. Fiica mea s-a căsătorit în New York și contractul ei de căsătorie a fost o simplă foaie de hârtie, xeroxată și capsată, și asta a fost pentru mine o insultă. Așa că am făcut pentru fiica mea un contract de căsătorie cu coperte de piele. Apoi am făcut și altele și le-am dăruit.

Unul dintre lucrurile care s-au schimbat când te-ai întors în Iran este faptul că ai pornit o adevărată fabrică acolo, cu o echipă de meșteșugari care lucrează pentru tine, în atelierul tău. Unii dintre ei sunt ultimii din breasla lor care mai sunt specialiști în tehnicile folosite de tine. Acum aduci laolaltă toate aspectele limbii tale. Ai fost incredibil de productivă în ultimul deceniu – doar în ultimul an ai făcut un ansamblu de lucrări uimitor.

M.S.F.: Mulțumesc. Chiar și acum am multe alte planuri pentru lucrări viitoare. Ai văzut ultimul grup de sculpturi geometrice succesive care ies din perete pe care le-am făcut ca să le expun la Art Basel, în Miami, în 2009. Am făcut o întreagă serie cu

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

ele – cam zece lucrări. Am de gând să fac adaptări ale lucrărilor mele de covoare – acum le fac în Teheran – și apoi o să fac aceste forme și în bijuterie, folosind din nou hexagonul, pentagonul, pătratul și triunghiul, cu aur și diamante. Îmi place foarte mult să lucrez! Dacă nu lucrez, mă plictisesc groaznic. Și, oricum, trebuie să le dau de lucru meșteșugarilor. [*Râsete*]

Ieri mi-ai arătat o serie de lucrări cu oglinzi care pot fi asamblate în moduri diferite, conform diagramelor tale. Sunt aproape ca Harta Dymaxion a lui Buckminster Fuller, pentru că pot fi împăturite și despăturite. Principiul variației le face foarte suprarealiste.

M.S.F.: Da, acelea sunt *Convertibilele* [2010]. M-am hotărât să fac ceva diferit. Fac artă comercială amestecată cu artă, pentru că aici e foarte important caracterul practic. Dacă o lucrare are șase segmente, ca piesele unui puzzle, le poți aranja în mai multe moduri diferite, în funcție de spațiul pe care îl ai în casă sau pe perete. Sau poți să le pui pur și simplu fiecare în altă cameră. Îmi place să mă joc cu ideile de infinit. Am schițat patru, cinci, uneori șapte moduri în care ele pot fi atârnate – unele pe baza unor tipare vechi, altele tocmai inventate de mine.

Sunt minunate, pentru că se referă la repetiție, diferență și secvențialitate.

M.S.F.: Da, geometria e, din nou, cea care desăvârșește întreaga compoziție. O parte a ei e lucrarea tradițională cu oglinzi, iar cealaltă parte desenul meu, proiectul meu de producere a ei.

Seamănă și cu hărțile, pentru că e ca o despăturire.

M.S.F.: Da. Una dintre ele seamănă cu un evantai japonez, poți să o desfaci foarte mult și în mijloc e un triunghi.

Mi-ai arătat și o oglindă mare cu o grădină iraniană. E aproape ca o hartă a unei grădini mari, cu o alee. Prin ce diferă grădina iraniană de cea englezească sau cea franceză?

Scanned with CamScanner

M.S.F.: Grădina iraniană e frumoasă într-un mod foarte clasic. Chiparoșii și apa erau simbolurile grădinii iraniene.

Sunt simetrice?

M.S.F.: Da, din nou, de formă pătrată, ca întreaga arhitectură de moschee – totul e pătrat. Lucrarea pe care ai văzut-o în ziua aceea este Grădina Shazdeh, Grădina Prințului, care a fost construită pentru Abdolhamid Mirza Naserodolleh în urmă cu aproximativ o sută cincizeci de ani, în mijlocul deșertului Kerman. De fapt, există o carte foarte bună despre grădinile iraniene publicată de Muzeul de Artă Contemporană [din Teheran; *Gardens of Iran: Ancient Wisdom, New Vision*[3], 2004] pe care am folosit-o pentru documentare. Lucrarea asta e una dintr-o serie de patru lucrări pe care le-am creat plecând de la grădină, fiecare înfățișând o fântână centrală și straturi de copaci, pâraie, cărări, modele geometrice și elemente florale; sunt diferite de toate celelalte lucrări pe sticlă pe care le-am creat vreodată [*Grădini persane*, 2009]. Trei au o fântână cu forme geometrice – octogon, hexagon, pentagon, pătrat, rotite în jurul unui triunghi.

Motivul fântânii din aceste lucrări cu grădini e similar cu instalația cu fântână pe care ai propus-o Muzeului Metropolitan; am văzut macheta în casa ta din New York.

M.S.F.: Așa e, iar ei mi-au acceptat propunerea! Vernisajul va fi în martie 2012, pentru Anul Nou iranian. O să aibă cam doi metri și jumătate.

Ai spus că lucrarea de care ești cel mai mândră e Fulger pentru Neda *[2009], instalația de la Galeria de Artă Queensland, comandată pentru a șasea Trienală Asia Pacific, care e făcută și ea din*

3 „Grădinile Iranului: Înțelepciune străveche, viziune nouă", în engleză în original. (*N.t.*)

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

șase elemente panouri. Era prea mare ca să poți băga în atelier mai mult de două panouri deodată și ai spus că ai fost extrem de emoționată când ai văzut-o montată laolaltă.

M.S.F.: Curatorul principal al APT 6 a fost Suhanya Raffael, director adjunct pentru dezvoltare curatorială și a colecțiilor și manager curatorial al galeriei pentru artă din Asia și Pacific, care m-a sunat din Australia, după ce a văzut discuția noastră de la Art Dubai, din martie 2008, ca să-mi spună cât de mult i-a plăcut și că voia să-mi dea o comandă. Am discutat și rediscutat mărimea și bugetul – deoarece materialele și meșteșugarii pentru ceva atât de mare sunt scumpi. În cele din urmă i-am spus: „Dacă tu îmi promiți mie, dacă promiți amintirii soțului meu, că lucrarea va rămâne acolo pentru totdeauna, atunci o fac chiar și gratis". Chiar am muncit din greu la lucrarea asta, timp de nouă luni.

O instalație de doisprezece metri lungime – e un fel de arhitectură. În lucrarea asta ai folosit aceeași formă, dar repetată diferit. Felul în care ai folosit oglinda și pe sticlă pare aproape să lichefieze aceste materiale foarte dure.

M.S.F.: Și, din cauza reflexiilor, faci și tu parte din opera de artă. Imaginea ta, fața ta, hainele tale... Dacă te miști, asta face parte din artă. Tu ești legătura: e vorba de combinația dintre ființa umană, reflexia și opera de artă.

Lucrarea mozaic din oglinzi [Pictură murală fără titlu, 2006], pe care ai creat-o la comandă pentru inaugurarea Colecției Jameel de la Muzeul Victoria & Albert din 2006 avea și ea de-a face cu imersiunea privitorului.

M.S.F.: Da. Și ea era foarte mare – și folosea și ea hexagonul. Cei de la Muzeul Victoria & Albert au spus că voiau ca eu să fac ceva pe un perete de la intrarea principală, cam de zece metri pe cinci. Am făcut măsurătorile, am creat șase panouri și le-am trimis la Londra. M-am dus acolo pentru atârnarea lor, iar în timp ce eram acolo ne-am dat seama că venea Prințul Charles le vernisaj

Scanned with CamScanner

și măsurile de pază erau foarte exigente. Mi-au dat doar douăzeci de invitații. Eu am multe rude în Londra, pentru că după Revoluție multe dintre ele au emigrat acolo, așa că eram eu, rudele mele și Prințul Charles.

Am putea discuta despre lucrul tău cu textile?

M.S.F.: Da, covoarele pe care le fac acum sunt tapiserii pe care le poți atârna pe perete sau pune pe podea. Sunt țesute în exact același mod în care sunt țesute covoarele persane. Până acum am făcut două și am mai dat două modele care sunt în lucru. Unul e foarte complicat și colorat, iar trei sunt simple, cu model geometric.

Cine te-a inspirat pentru acest proiect? Evident, au existat mulți artiști din secolul XXI care au lucrat cu textile: Sonia Delaunay, Anni Albers...

M.S.F.: Îmi amintesc că [Alexander] Calder mi-a spus cândva „Monir, o să te prezint doamnei din Paris care îmi face mie tapiserii, ar trebui să te duci acolo și să faci o tapiserie" – dar la momentul acela n-am făcut asta.

Calder ți-a sugerat să te întâlnești cu ea?

M.S.F.: Calder era foarte drăguț cu mine, foarte drăguț. M-a invitat să merg la atelierul lui din Connecticut și mi-a dat în dar o mică lucrare.

Ai o colecție de artă?

M.S.F.: Aveam, în Teheran. Aveam două [Claes] Oldenburg, trei sau patru [Tom] Wesselmann, un Rauschenberg, două Frank Stella, un Marilyn al lui Warhol...

Și unde e acum colecția?

M.S.F.: Am dus toate acele lucrări în Iran, iar când a venit Revoluția mi-au confiscat tot, le-au luat pe toate și le-au împărțit. Muzeul

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

de Artă Contemporană din Teheran are cincisprezece dintre operele mele de artă. Statul a păstrat câteva, care au apărut la licitații. Marilyn-ul meu a fost recent la Sotheby; Andy scrisese pe el „lui Monir, cu dragoste", și e în continuare în rama mea, cu adresa mea pe spate. Dar ce pot eu să fac? Aș putea să-i dau în judecată și să cer restituirea lor, dar cine știe ce ar face statul.

Mi s-a spus că înainte de Revoluție țineai un salon în Teheran. Știi, și noi avem acum în Londra un salon numit Brutally Early Club. Cred că secolul XXI are nevoie de saloane.

M.S.F.: Da, aveam un salon pentru artiști. În prima marți a lunii, în fiecare lună, deschideam ușile pentru poeți, scriitori, pictori și sculptori, seara. La momentul acela toți erau iranieni; nu exista niciun străin. Venea Kamran Diba și, împreună cu el, un grup de artiști. Eu serveam un singur fel de mâncare, un *abgosht* foarte simplu, o mâncare a oamenilor săraci, practic un miel întreg tăiat și făcut tocăniță, din care o parte e transformată într-un fel de terci numit *gosht-kubideh*.

Mâncarea și muzica au fost întotdeauna importante în saloane.

M.S.F.: Ei bine, mâncarea era foarte simplă. Saloanele aveau în principal ca scop cunoașterea reciprocă; nu exista nicio ceremonie serioasă, discuții la cină sau altceva de felul acesta. Erau doar pentru relaxare. Poeții recitau din poezia lor, arhitecții vorbeau despre arhitectura lor și așa mai departe. Unii cântau la chitară, o doamnă cu voce frumoasă cânta, iar oamenii stăteau și discutau pe un covor de reuniune din grădină.

Și cine erau poeții care veneau la salonul tău?

M.S.F.: Naderpoor, Shahroudi și de asemenea Sohrab Sepehri – el era și pictor, și poet. Sepehri scria o poezie foarte modernă. El bagateliza poezia lui Hafiz, care e foarte clasică, în Iran e ca Biblia. Mie îmi place foarte mult poezia modernă; fiica mea, Nima,

Scanned with CamScanner

e botezată după primul poet modern pe care am ajuns să-l cunosc, Nima Yushij.

Abbas Kiarostami mi-a vorbit foarte mult despre legătura lui cu poezia, iar Siah Armajani, alt mare prieten al tău, mi-a spus că poezia iraniană e foarte importantă în opera lui. El locuiește în Statele Unite și face adesea lucrări foarte politice.

M.S.F.: Da, e într-adevăr un mare artist; mă inspiră foarte mult. A construit în Minnesota un pod inscripționat cu o poezie de John Ashbery. Pentru revoltele din Iran de vara trecută a făcut o lucrare de artă care încorpora versuri de Ahmad Shamlou, un poet iranian care a scris poezii împotriva politicii Șahului, iar acum Siah folosește aceeași poezie împotriva acestui regim de acum.

Proiectul tău editorial Rumi se învârte în jurul unei poezii.

M.S.F.: Da, o mică editură din New York mi-a cerut să fac o carte despre Rumi, poetul sufist, iar eu voiam să fac ceva ce nu a mai făcut nimeni. Am cumpărat câteva foi de oțel și le-am lucrat cu sare și acid. M-am gândit să fac cercul, punctul, triunghiul, hexagonul, un pătrat și un con, așa, până când terminam cosmosul. Există și o hartă – ideea era speranța mea că într-o bună zi armele vor fi interzise, toate crimele care au loc peste tot în univers vor înceta; bogații fac arme și le trimit în Palestina, America de Sud sau Africa de Sud, iar asta trebuie să înceteze. Cartea a ieșit bine, dar mi s-a spus că e foarte scump să scoți un tiraj de oțel și că, în schimb, ar trebui să facem gravuri și cărți cu coperte de mătase. Așa că m-am dus în New Hamphshire și am învățat să fac matrițe. Va fi o ediție de cincizeci de exemplare, dar până acum am făcut o singură carte. Nu e perfectă. Am făcut-o pe cea persană, iar acum o fac pe cea englezească. Traducerea a fost deja făcută.

Faci și caligrafia?

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

M.S.F.: Nu, o face o artistă iraniană numită Golnaz Fathi; e foarte bună. I-am dat ei să scrie și ea a făcut ca în desenul meu, cu un creion cu două vârfuri. Arată ca o oglindă: fiecare rând are o umbră. Textul e o poezie de Rumi, cam de optsprezece versuri, care are de-a face cu oglinda. „Dacă vrei să fii un om bun, lustruiește, lustruiește, lustruiește."

Scanned with CamScanner

Nancy Spero

Hans Ulrich Obrist

stArt

Scanned with CamScanner

M-am întâlnit prima oară cu Nancy Spero în atelierul pe care îl împărțea cu partenerul ei, Leon Golub. Cei doi aveau o relație osmotică, în viață și în artă: aveau un etaj despărțit de un zid în două ateliere și vorbeau prin zid, chiar dacă erau în locuințe diferite. Amândoi sunt artiști foarte politici, foarte activi în campanii și, ca atare, o inspirație pentru generațiile de artiști care le-au urmat. Când m-am dus prima oară să mă întâlnesc cu Nancy Spero, am fost foarte uimit de ciclurile la care lucra atunci: tablouri de perete care reformulau reprezentarea femeii de-a lungul timpului. Această primă întâlnire a dus la douăzeci de ani de dialog intens. Mi-a vorbit cândva despre moda celor fără adăpost – o modă rezultată din urgență, hainele ca un adăpost pentru cei care nu au locuință – iar la începutul anilor '90 am început să creăm un întreg proiect în jurul acestei idei, că moda nu e un articol de lux. Institutul Costumelor de la Muzeul Metropolitan de Artă din New York lua în considerare organizarea unei expoziții pe care să o producem noi doi. Directorul ne-a invitat să ne prezentăm ideea la ora 8 dimineața. Nancy Spero nu s-ar fi trezit niciodată înainte de amiază (ea lucra noaptea), era de negândit să ajungă la o astfel de oră. În cele din urmă am reușit să ajungem acolo, dar, oricum, Metropolitanul a refuzat ideea.

Scanned with CamScanner

HANS ULRICH OBRIST:

Peste câteva săptămâni vei prezenta în Malmö, în Suedia, pentru prima oară acest nou ciclu imens, Negru și roșu III *[1994]. Care a fost originea seriei „Negru și roșu"?*

NANCY SPERO:

Făceam o serie intitulată generic „Pentru revoluție" [1981]. Aveam unele reprezentări ale fertilității inspirate de triburile indiene din Alaska și am făcut niște variante personale ale acestora. Am folosit un simbol feminin al fertilității – doar un torso, de la partea de sus a sânilor până la coapse – cu o siluetă pe care o luasem din ceramica grecească. Era un dansator cu un penis artificial. Am pus aceste două imagini laolaltă, gândindu-mă la greci, și le-am colorat în negru și roșu, care a devenit titlul dipticului.

El constă din două panouri de trei metri, unul deasupra celuilalt, care pot fi dispuse într-un format liniar, alungit, de șase metri. M-am gândit, într-un mod oarecum paradoxal, și la greci, apoi la romanul lui Stendhal despre vremurile revoluționare, *Roșu și negru*. Așa că am făcut asta și apoi, peste câțiva ani, am făcut-o cu cinci panouri, de data aceasta folosind patru imagini – două reprezentări diferite ale fertilității și două alte reprezentări. De obicei există o transformare; reprezentările pe care le folosesc în lucrare nu sunt literale, dar pot fi recunoscute după locul lor de origine.

Ai transformat unele surse și în alte lucrări. De exemplu, ai luat reprezentări masculine și le-ai transformat în unele feminine.

N.S.: Da, și asta am făcut și cu una din reprezentările acestea. Femeia dansează și, chiar dacă postura ei e destul de agresivă, e și grațioasă. Își împinge capul în față. E o transformare de la reprezentarea masculină. Mișcarea era puternică. Cealaltă reprezentare

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

era și ea grecească, dar și ea era o transformare. Am pus laolaltă două siluete de femei și le-am combinat hainele. Iar una din reprezentările fertilității fusese inițial un craniu, așa cum găsești în deșert – osul uscat al unui cap de berbec. Cred că era una foarte veche. Mi se părea că seamănă cu o reprezentare străveche a fertilității. I-am pus patru sâni: urechile și ochii devin sâni. Apoi i-am adăugat sub sâni brațe, ca la acele reprezentări străvechi ale fertilității – știi, mâini care susțin sânii, așa cum vezi acum în revistele porno.

Folosești în lucrările tale aceste elemente mitologice într-o manieră foarte fluidă. E o modalitate de a pune mitologia în acțiune, de a o aduce în prezent?

N.S.: Da, așa e. De fapt, eu mă descriu drept non-academică și îmi place să simt că e un proces fluid, continuu, cu final deschis. Și poate că de asta am făcut acum *Negru și roșu III*. Stai să văd: dacă pe primul l-am făcut în 1983 și acum e 1994, între cele două e o diferență de unsprezece ani. Îmi place să simt că există o continuitate de la o serie la următoarea și de la o operă la alta – că există o relevanță, chiar dacă opera mea a suferit o mutație și o schimbare de-a lungul anilor, de la pictură în ulei la pictură pe hârtie, la imprimarea de mână a hârtiei, la colaj... Timp de un an, la începutul anilor '70, am făcut și câteva lucrări doar cu limbaj.

În multe dintre instalațiile tale efemere, dar și în lucrările tale permanente [„Premieră"] de la [Teatrul] Ronacher din Viena, reprezentările practic ies din hârtie și plutesc sau migrează.

N.S.: Exact – dansează pur și simplu pe hârtie. La Ronacher nu există lucrări din hârtie, dar, chiar și așa, acesta este imboldul inițial, după care ele dansează de-a lungul pereților. Lucrarea de la Ronacher era una comemorativă. La urma urmei, e un teatru de operă din secolul al XIX-lea, în care aveau loc spectacole de varieteu și tot felul de reprezentații de circ și altele.

Scanned with CamScanner

Așa că e ceva voios, iar eu am luat asta în considerare. Asta nu aborda tragedia sau realitățile aspre ale vieții pe care le înfățișez de asemenea, așa că am ales niște imagini cu actrițe care au apărut în perioada aceea la Ronacher și le-am intercalat cu unele roluri din distribuția mea obișnuită – personajele mele, cum le spun eu. Există cântăreți egipteni antici la flaut și liră, muzicieni, acrobați și un personaj aborigen care seamănă cu o insectă – și mai e și Josephine Baker. Am făcut-o din frunze aurii. Poartă șosete și flutură din mână și zâmbește, în stilul Josephine Baker. Mai am și o Yvette Gilbert foarte tânără, dintr-un desen al lui Toulouse-Lautrec. Privește în celălalt capăt al încăperii și în jos pe scări spre o Yvette Gilbert bătrână, iar cea bătrână e făcută cu un roz șocant și stă sprijinită de o coloană pictată fals.

Deci aceste siluete plutitoare sunt ca o infiltrare.

N.S.: Da, exact ca o infiltrare. Iar arhitectul care a făcut clădirea, Luigi Blau, avea în minte un scop. Era secolul al XIX-lea și trăsurile intrau înăuntru, bănuiesc că în acest hol erau doar coloane. Oamenii se apropiau de casa de bilete cu trăsura, plăteau și plecau. Dar noi, la sfârșitul secolului XX, nu venim cu trăsura, așa că arhitectul a umplut pereții și așa iese o încăpere minunat de simplă. Și l-a pus pe zugrav să o picteze în albastru. Acolo existau coloane, iar zugravul i-a dus ideea mai departe și a modificat arhitectura prin pictarea unor coloane false. Ele au apărut la restaurare ca basoreliefuri. Apoi eu, la rândul meu, m-am jucat cu coloanele și arhitectura și am pus personajele să alerge prin spatele coloanelor. Actrițele se joacă cu personajele străvechi și celelalte personaje contemporane. De exemplu, am folosit o poză foarte rezervată a lui Mistinguette. E o poză pentru fani, pe care ea a scris „Mes amitiés. Mistinguette." Așa că e ca și cum ea s-ar fi născut pe o scoică, dar de fapt s-a născut din mâna unui acrobat egiptean străvechi. E o lucrare foarte voioasă.

Scanned with CamScanner

Foarte non-monumentală – dar e o non-monumentalitate permanentă.

N.S.: Da, și asta nu include arhitectura. E o idee fundamentală a mea despre instalațiile de perete – că arhitectura trebuie să se vadă. Imprim reprezentările și lucrez cu ele, dar ele sunt relativ mici. Își ocupă locul lor – și pot ocupa al naibii de mult spațiu! – dar ele pot, de asemenea, să fie izolate sau să dea ocol unei mici încăperi asemenea casei de bilete. Cu toate acestea, arhitectura se vede cu adevărat. Nu e o pictură murală în sensul convențional al termenului.

Atât în lucrările tale efemere, cât și în cele permanente, ca și în aceste infiltrații de spațiu, există o idee aproape situaționistă a unei deturnări – a unei abateri de la lucrurile care există deja. E aproape ca și cum ai pune la îndoială toate ingredientele, toate elementele care sunt deja prezente.

N.S.: Încerc să fac asta. Încerc să încorporez elementele existente – să le fac relevante pentru amplasament sau situație. Nu pot să fac întotdeauna o tranziție exactă sau să fac ce am făcut la Ronacher. În Malmö, de exemplu, m-am gândit mai întâi că o să încerc să iau niște poezie feminină suedeză și niște imagini mitologice, dar, cumva, s-a dovedit pur și simplu imposibil să lucrez așa în Suedia – am avut un cu totul alt plan. Dar în alte situații am putut să pun în legătură aceste distribuții de personaje feminine. La mijlocul anilor '70 m-am alăturat unei galerii colective exclusiv feminine din New York, AIR [Artists in Residence] și, înainte de asta, am fost în unele grupuri de acțiune artistică și politică de femei.

Femei Artiste în Revoluție.

N.S.: Exact: WAR – Femei Artiste în Revoluție[1].

1 Women Artists in Revolution, în original. (*N.t.*)

Scanned with CamScanner

Atunci te-ai întors din Paris în New York?

N.S.: Da, câțiva ani mai târziu. Apoi a fost Comitetul Ad-Hoc al Artiștilor Femei, în care Lucy Lippard a jucat un rol important. Existase un grup de bărbați și femei care făcuse aceste acțiuni la sfârșitul anilor '60, numit Coaliția Lucrătorilor din Artă. Unii dintre ei erau destul de dezlănțuiți! Asta era oarecum simultan cu grupurile radicale de femei, despre care de fapt nu știam prea multe, poate doar la modul periferic. Ele analizau lumea artei. Existau – cum să spun – foarte mulți bani. Era în timpul Războiului din Vietnam și existau bani pentru artă, pentru spații alternative și lucruri de felul ăsta. Artele înfloreau, cum fac mereu în unele situații limitate. Însă chiar și niște artiști foarte cunoscuți au intrat în această Coaliție a Lucrătorilor din Artă. Câteva dintre femei au decis că bărbații nu abordau nevoile specifice ale artiștilor femei, așa că au constituit WAR. Însă la început eu nu am fost în WAR; eram încă în Coaliția Lucrătorilor din Artă.

Iar cât ai stat la Paris erau toate teoriile feministe franceze care au apărut mai târziu.

N.S.: Au apărut mai târziu și eu nu prea le-am cunoscut, trebuie să mărturisesc, înainte să fie traduse.

Dar, în aceeași modalitate non-academică, ai tratat textele așa cum tratai și imaginile – folosind fragmente. Gilles Deleuze a vorbit cândva despre vol créateur, *despre a fura creativ.*

N.S.: Da, exact. Asta sunt eu de fapt, un *vol créateur*, atât contemporan, cât și trecut. De asemenea, la începutul anilor '70, după *Seria războiului* [1966-70] și înainte de a intra în seria despre femei [*Tortura femeilor*, 1974-6], am luat și am fragmentat limbajul lui Antonin Artaud. Am făcut asta pentru că am simțit că putea fi un vehicul pentru mine – ei bine, am fost foarte furioasă când am făcut *Seria războiului*, care abordează în mod periferic sau direct...

Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

Bombele.

N.S.: Da, bombele și elicopterele. Există două subiecte în acea serie de cinci ani: bombele și elicopterele, după cum știi. E o serie foarte furioasă. *Tablourile cu Artaud* [1969-70] și *Codex Artaud* [1971-2] sunt și ele foarte furioase. Am folosit limbajul, scrierile lui Artaud. Le-am fragmentat ca să-mi arăt furia și dezamăgirea față de lumea artei – și față de lume în ansamblu. A fost o atitudine existențială, de fapt. Nu am mai găsit alți scriitori ca el și încă nu eram deprinsă să gândesc femeia ca subiect. Dar, privind retrospectiv, în timp ce foloseam limbajul lui Artaud mi-am dat seama că el făcea multe lucruri de care femeile sunt acuzate într-un mod negativ, dar care pentru el au devenit aproape *sacré*. Artaud a devenit un marginal fabulos de idolatrizat al intelectualilor francezi. Era isteric, a fost declarat nebun, s-a simțit redus la tăcere – acestea fiind principalele mele motive pentru a-i folosi scrierile. A vorbit foarte des despre faptul că îi e tăiată limba, că e castrat. Înțelegi, eu am simțit, ca artist, că nu pot să finalizez lucrarea. Mă simțeam extrem de frustrată; nu exista niciun fel de intrare – nu găseam nicio priză. Vreau să spun, eu am expus la Paris și în Chicago, de unde sunt. Acolo ne-am întâlnit, Leon Golub și cu mine. Dar, cu toate acestea, continuam să mă simt frustrată ca artist.

Deci era vorba de a descoperi un nou limbaj.

N.S.: Exact! Așa că l-am inventat.

Mai întâi au fost tablourile...

N.S.: Da. Erau mici. Am început să fac colaje cu imagini, dar am desenat *Tablourile cu Artaud* și făceam cu ele colaje pe foi de hârtie mici, de cincizeci de centimetri pe șaizeci și cinci sau de șaizeci și cinci de centimetri pe cincizeci – lipeam capul sau o siluetă pictată pe ele. Am început cu Artaud, folosind imagini clasice și intercalându-le cu personaje contemporane, apoi scriam cu mâna stângă. Foarte scurt, fragmentam un citat din Artaud

Scanned with CamScanner

pentru asta. Îl mâzgăleam pur și simplu cu mâna stângă, ca să-l fac să pară mai nebunesc. După doi ani de făcut asta, am hotărât să mă extind ca spațiu și am încercat să pictez iar – și nu mi-a plăcut deloc. Încetasem să mai pictez pe pânză în 1966, când am decis să fac *Seria războiului*. A fost un fel de revoltă personală împotriva lumii artei și împotriva ideii de a face o lucrare „importantă", viabilă din punct de vedere comercial. Nu că aș fi vândut ceva, dar era un act de sfidare – scoteam limba, ceea ce am făcut adesea în tablourile cu Artaud. Erau o grămadă de limbi scoase la propriu: sunt limbi falice, furioase și sfidătoare. Sunt și ascuțite ca lama și tocmai despre această limbă spune Artaud că e castrată. Dar eu, prin arta mea, atac simbolic lumea artei. Am făcut asta chiar și în *Seria războiului*, unde am făcut tablouri alb pe alb cu victime în jurul unui coș de crematoriu, folosind doar puțin negru sau roșu ca să indic siluetele.

E ceva similar cu perioada în care ai făcut tranziția la Codex Artaud. *Multe din lucrările tale de după tablourile cu Artaud tratează relația dintre text și imagine – o presimțire nu doar a ceea ce face opera ta acum, ci și a ceva ce devine foarte important în domeniul calculatoarelor cu hipertext.*

N.S.: Da, exact. La momentul acela închiriasem mașini de scris și dădeam citate mai mari din Artaud decât atunci când scrisesem cu mâna stângă, scrisul asemănător graffiti-ului. Am citat și din unele scrisori ale lui către Jacques Rivière, când era un artist foarte tânăr, pentru *La Nouvelle Revue française*. Scrisorile erau imploratoare – mi s-a părut că erau scrisorile tipice ale artistului care imploră să expună. Artaud voia să i se publice poezia. Jacques i-a răspuns, spunându-i: „Pari a fi un tânăr foarte interesant". Și, în cele din urmă, i-a spus: „Vino la biroul meu. Mi-ar face plăcere să ne întâlnim". E ironic faptul că, în cele din urmă, aceste scrisori au fost tipărite – dar poezia lui Artaud niciodată. Nu-mi amintesc numele revistei. În orice caz, odată cu *Codex Artaud* și cu dorința mea de a mă extinde ca spațiu, am început

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

să lipesc laolaltă unele dintre hârtiile artistice pe care le aveam prin atelier, pentru că nu voiam să revin la pictură. Așa a început acest format liniar extins, în 1971, odată cu *Codex Artaud*.

Și odată cu sulurile.

N.S.: Da, amândouă. Erau în majoritate orizontale, dar unele erau și verticale. Apoi, în 1972, am făcut *Codex Artaud*, care avea opt metri lungime.

După ce ai început să folosești pentru Codex Artaud *text și imagini din ce în ce mai împletite, ai lucrat la* Note despre femei de-a lungul timpului *[1976-1979], care e o lucrare aproape enciclopedică și care folosește o mare varietate de surse și citate. Cum au ajuns laolaltă aceste surse? Ai început cu o arhivă deschisă sau a fost mai mult rezultatul unor întâlniri accidentale?*

N.S.: A fost mai degrabă un fel de arhivă deschisă. Leon, mai ales, a fost atenționat în legătură cu ce făceam eu, ca și alți câțiva prieteni. Uneori găsea în lecturile lui ceva ce eu nu văzusem: cărțile din camera mea sunt puțin diferite de cărțile și revistele din camera lui. A fost, de fapt, un proces foarte anevoios, dar, din nou, nu a existat niciun fel de rigoare academică aici. Era vorba de prezentarea situației și statutului femeilor de-a lungul istoriei – de unde și titlul, *Note despre femei de-a lungul timpului*. Voiam să prezint multe aspecte, dar până la urmă a ieșit ceva despre toate lucrurile misogine și foarte denigratoare pe care filosofii, de regulă bărbați, le-au spus despre situația femeilor de-a lungul epocilor, până în prezent. Mi-am pus întrebarea „Ce pot să fac ca să contracarez asta?" Eu nu sunt filosof, nu sunt un savant de niciun tip, dar am un imbold foarte puternic de a spune ceva care să le aducă pe femei în prim-plan, fie că sunt unele bine cunoscute sau anonime. Istoria femeilor a fost subminată foarte mult de *istorie*, atât din punct de vedere politic, cât și în arte. Așa că am început să pictez și să desenez siluete de femei atletice și puternice care aleargă printre și sar

Scanned with CamScanner

peste toate aceste citate. De exemplu, am o sportivă nudă pictată într-un colaj care sare peste un citat din Derrida care e cumva evazat, ca într-o fântână. Limbajul e pus într-un semicerc de rânduri în care Derrida vorbește despre faptul că esența femeii nu e nimic și apoi spune că femeia feministă e un bărbat. Așa că am o sportivă dură, cu picioarele desfăcute, care sare peste citatul lui. Mai am și o siluetă pe care am desenat-o cum aleargă prin niște citate misogine din Nietzsche și din alți filosofi francezi contemporani.

În Note despre femei de-a lungul timpului *eu simt și că există o idee diferită nu doar despre spațiu, ci și despre timp. Există o ruptură în această linearitate a istoriei scrise de bărbați.*

N.S.: Ei bine, e o abordare non-secvențială. Linearitatea înseamnă a pune lucrurile în ordinea adecvată sau a încerca să le categorisești într-un fel, în timp ce eu am amestecat lucrurile, punând o zeiță hitită antică alături de o sportivă contemporană, un acrobat egiptean, zeița Nut sau Marlene Districh, de exemplu – o zeiță modernă. Nu știu dacă am răspuns la întrebarea ta.

Ar fi corect să spunem că e un palimpsest, un fel de stratificare?

N.S.: Da, categoric. Asta îmi oferă mie o mare libertate.

Cândva ai adăugat noțiunea de peinture féminine *la cea de* écriture féminine. *Cum vezi asta din perspectiva de azi?*

N.S.: Când am citit despre *écriture féminine* am fost entuziasmată față de ce încercam eu să fac ca artist vizual și i-am spus lui John Bird, destul de în glumă, cred, că eu făceam *peinture féminine*, pentru că avea de-a face cu scrierea trupului. Foloseam trupurile femeilor în tot felul de moduri. Voiam să arăt diferența dintre femei, nu similaritatea. Voiam să arăt diferențele dintre epoci și culturi, și nu să fiu centralistă. Voiam să investighez imaginile femeilor din trecut până în prezent. Eu nu sunt o adoratoare a zeiței sau ceva de genul acesta, dar reacționez atunci când văd unele

Scanned with CamScanner

imagini ale zeiței, pentru că sunt extraordinar de frumoase și de puternice. Toți suntem complecși și avem diverse aspecte pe care par să le aibă și zeii și zeițele – părțile lor pozitive și părțile lor negative. Am folosit Sheela na Gig – o imagine păgână străveche din nordul Insulelor Britanice. Nu se știe prea multe despre ea: e un personaj foarte copilăresc, nu are urechi și de obicei nici sâni. E înfățișată într-un fel de poziție pe vine, cu picioarele desfăcute, deschizându-și vaginul. E o imagine atât terifiantă – a morții și distrugerii, a locului de îngropăciune –, cât și, în același timp, opusul – o imagine a nașterii și fecundității.

Acest tip de simbol dual e foarte interesant în acest context. Există o carte de Elisabeth Bronfen, proaspăt apărută, despre reprezentarea femeilor în cadrul unei istorii a artei încă dominate de bărbați. Cartea se intitulează Over Her Dead Body[2] *[1992] și arată că, în multe reprezentări, femeile sunt înfățișate ca Celălaltul mort.*

N.S.: Interesant. Asta apare în opera multor scriitori francezi contemporani și nu atât de contemporani. Unul dintre ei vorbește despre filosoful contemporan bărbat care face sex cu cadavrul cald încă al unor prostituate ca să își obțină ideile filosofice. Într-un fel asta reflectă ceea ce spuneai tu, nu-i așa?

*Da – și asta duce la instalația ta bazată pe Bertolt Brecht [*Balada lui Marie Sanders, curva evreului, *Smith College of Art, 1990; vezi și* Femeie/Război/Victimizare/Rezistență, *Proiect al muzeului în desfășurare, 1994-1995].*

N.S.: Da, instalația folosește poezia sau balada lui Bertolt Brecht, scrisă în epoca nazistă, în 1934 sau 1936. E despre o femeie tânără care se culcă cu un evreu. Femeia e obligată să meargă pe stradă, ocărâtă, cu părul tăiat și furoul strâmb. Probabil că se îndreaptă spre moarte. Evident, asta se întâmpla destul de des.

2 *Doar cu prețul vieții ei*, în engleză în original. (*N.t.*)

Scanned with CamScanner

Cu un an înainte să descopăr această poezie a lui Brecht, Leon a dat de o fotografie cu o femeie legată, într-o revistă; femeia e goală, în afară de ciorapi lungi și pantofi, ciorapii sunt în dezordine și ea e legată foarte strâns. Are un căluș în gură și o funie în jurul gâtului; urmează să fie spânzurată. Dacă te uiți la poză în treacăt pare pornografie. Sub fotografie scrie în franceză „Găsită la un membru al Gestapo-ului". Deci asta înseamnă că acel soldat sau ofițer făcuse o fotografie cu această femeie care era pe punctul de a fi spânzurată. E ceva sinistru. Am făcut o placă fotografică a pozei și nu am știut ce să fac cu ea până când am citit poezia lui Brecht. Pentru că erau din aceeași perioadă și aveau un subiect similar, le-am pus împreună. Am făcut prima oară instalația la Smith College, care e la distanță de New York – e un colegiu pentru femei, o școală de pe Coasta de Est.

Există și alte lucrări pe care le-ai descris drept „victimizare" – despre Vietnam, de exemplu. E vorba despre o serie la care continui să lucrezi?

N.S.: Da, am lăsat-o deschisă. În ce privește Vietnam-ul, în anii '60 pictam direct pe hârtie. Acum folosesc unele poze păstrate din perioada războiului, pe care le-am copiat. Am făcut niște desene cu o femeie vietnameză bătrână; pentru mine, ea e un simbol al supraviețuitorului. O pun să se îndepărteze de niște grămezi de cadavre, cu o țigară în gură. Am mame și copii. Aceste personaje apar pe pereții din Paris. Știi, Franța a fost implicată foarte îndeaproape în Vietnam, înaintea americanilor. Expoziția poartă titlul „Război și memorie" [„Război și memorie: Expoziție retrospectivă Nancy Spero și Leon Golub", Centrul American, Paris, 1994].

Ai făcut o altă lucrare recentă în Irlanda de Nord, în spațiul public, „Proiectul a patru orașe", Well Woman Centre & Westland/Bucher Street Junction, Derry, Irlanda de Nord, 1990.

N.S.: Da, în Derry, în Irlanda de Nord.

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

A fost prima oară când ai folosit personaje migratorii într-un spațiu exterior?

N.S.: Da. Și s-a dovedit a fi ceva foarte controversat. Derry e foarte intens politizat, desigur – e o zonă de război. Acolo există soldați britanici, care sunt foarte tineri – Dumnezeule, în tancurile acelea sunt tineri de optsprezece și nouăsprezece ani. Există picturi murale politice, unele mai temporare decât altele, în întreg orașul. Directorul Galeriei Orchard, Declan McGonagle, și alții au încheiat acorduri pentru găsirea a șase locuri în care diferiți artiști să facă lucrări pentru o expoziție temporară. Iar eu am fost unul dintre artiștii invitați. Mi s-a dat acest perete, pe care trebuia să fac o pictură murală, dar ideea că o americancă – sau oricine altcineva din afara orașului – acapara acest perete foarte prețios a dus la o mare discuție, pentru că spațiul de expunere din Derry e foarte limitat. Așa că am avut o discuție nesfârșită cu un reprezentant al acestui grup de artiști. Până la urmă am făcut pictura murală, dar acest grup de femei irlandeze în majoritate tinere și de clasă muncitoare au înțeles cumva greșit intenția mea și au început să afirme că la lucrarea asta nu exista colaborare – chiar dacă eram ajutați de trei artiști tineri din Derry.

Conținutul a fost pus în legătură cu situația politică din anii '70.

N.S.: În anii '90 am celebrat acțiunile politice ale femeilor din Derry printr-o friză cu zeițe grecești – Atena și un personaj simbolic, un personaj grec, și frize cu atleți contemporani în jurul unor imagini cu femei din Derry asemenea celor care băteau în capace de containere de gunoi când au sosit trupele britanice, în 1971. Am făcut asta pe atunci în cinstea activităților lor politice. Dar la proiectele mai recente a existat o altă discuție nesfârșită despre pictura murală, iar eu am fost atacată timp de două ore și jumătate de o jumătate a publicului și susținută de cealaltă jumătate. În cele din urmă, chiar la sfârșit, am spus: „Zugrăviți lucrarea, dacă trebuie". Le-am înțeles cu adevărat frustrarea, pentru că problema artei publice e una sensibilă. Ajungi undeva, îți faci

Scanned with CamScanner

lucrarea artistică și când pleci te întrebi: „Ceea ce am făcut eu are o legătură cu ceea ce vor cetățenii de acolo?“ Am simțit atunci, aproape palpabil, cât de delicate și de intruzive pot fi lucrurile acestea. Dar în unele cazuri există și potențial de dialog. Asta a fost ceva minunat la producerea picturii murale: irlandezii nu sunt timizi – e o cultură a dialogului, așa că era minunat că toți oamenii veneau și vorbeau cu noi în timp ce lucram.

La final, aș vrea să te întreb despre utilizarea unor culori deosebit de tari în lucrările tale recente. Se leagă asta de o stare emoțională?

N.S.: Da. E ca și cum aș fi vrut să continui formatul și gândirea despre spațiu. La urma urmei, eu acaparez și spațiul meu – nu în sensul convențional al unei pânze, al unui dreptunghi din fața mea, ci într-un mod periferic. Mă gândeam la culoare. Eram în Spania și am văzut minunatele muzee, care au steaguri heraldice. Așa că, într-un fel am vrut ca *Negru și roșu III* să fie heraldic, ca un steag. Iar lucrările de celebrare au o intenție politică – de a arăta femeile ca pe o prezență puternică, fizică. E aproape o utopie – un mod de a spune că există posibilități. Este despre femei care dețin controlul asupra trupurilor lor – femeia ca protagonist.

Hans Ulrich Obrist

Printre prieteni

N.S.: Nu toți oamenii de știință lucrează pentru binele oamenilor. Dacă mașinile devin prea inteligente, ele s-ar putea transforma în ceva foarte legat de control și rău. În glumă, îmi amintesc de perioada în care foloseam pentru lucrările mele acele mașini de scris electronice demodate ca să scriu citatele și, pe cuvântul meu, simțeam cu adevărat că dintr-odată prind viață. Aveam cu adevărat senzația asta.

MOLLY NESBIT: Nu simți la fel și față de calculatoare?

N.S.: Nu mă ocup cu calculatoarele – asta e pentru tineri! [*Râde*]

Scanned with CamScanner

LEON GOLUB: A existat un moment istoric, poate mai multe momente istorice, în care organismele și-au creat cumva un fel de conștiință primitivă. Substanțele chimice au devenit conștiință! Va exista un moment istoric, fie că va fi peste o sută sau peste două sute de ani, în care vom pierde controlul asupra roboților, pentru că ei își vor crea o conștiință și își vor spune unul altuia: „Lăsați-i baltă pe acești oameni, cu ideile lor debile despre utopie – vom construi noi o utopie reală!"

M.N.: Asta e Blade Runner, Leon!

L.G.: Și mai mult! De fapt, cred că ăsta e viitorul.

Scriitorul rus Evgheni Zamiatin a scris Noi *în 1920-1921, publicată prima oară în engleză în 1924, care a influențat* 1984 *a lui Orwell și* Minunata lume nouă *a lui Huxley. Toate acestea sunt distopii.*

N.S.: Ca și paradisul, utopia e oarecum plictisitoare, într-un fel. În unele societăți scandinave nu e exact utopie, dar au fost puțin mai egalitare și oamenii nu au suferit. Dar în termenii fericirii oamenilor sau ai senzației de bunăstare continuă să existe conștiința că ceva lipsește. Eu personal cred că asta se datorează naturii umane. Singurul mod în care vom putea avea utopia e dacă oamenii vor trăi la infinit și vor fi sănătoși. Dar probabil că asta se va dovedi a fi o distopie groaznică – distrugerea a tot. Gândiți-vă ce ar însemna dacă toți ar trăi la infinit, indiferent cine ar fi – cei buni, cei răi și cei indiferenți. Cred că lumea s-ar bloca. Într-un fel chiar și la populațiile îmbătrânite de acum, lumea se blochează, cumva. Asia e încă tânără, dar Europa îmbătrânește.

L.G.: Una dintre probleme e că, dacă e să soluționăm toate acestea, asta înseamnă să soluționăm și problemele psihologice. Dar, dacă toate cauzele, toate sursele, toate iritările, toate situațiile tâmpite în care ne găsim mereu – dacă elimini toate acestea, atunci ce spune Nancy e corect: viața ar fi destul de plictisitoare. Toată lumea ar avea o viață sexuală optimă, o viață economică optimă, o viață alimentară optimă. Toți ar fi la fel ca toți ceilalți.

Scanned with CamScanner

M.N.: Asta seamănă puţin cu California de Sud, nu-i aşa?

N.S.: Exact. California de Sud nu are vârtejul pe care îl are New York. Cum aş putea eu să-mi produc arta în California?

De asta e interesant că spui că ceva lipseşte.

M.N.: Aşa e. Ideea de utopie ar putea fi rezumată prin această unică propoziţie a lui Brecht, că ceva lipseşte.

N.S.: Presupun că există unii oameni satisfăcuţi de sine. Eu nu pot să înţeleg asta; nu poate fi ceva uman. Există întotdeauna ceva care apare şi există întotdeauna ceva care lipseşte. Cum ar putea fi altfel? Chiar şi la oamenii care s-au bucurat de succes, vezi că încă lipseşte ceva. Poate că e această foame despre care vorbeşti la artişti... dar eu cred că e în toată lumea. Şi e insaţiabilă.

L.G.: Ce e o utopie? Grădina Raiului a fost o utopie, dar bineînţeles că după aceea femeile au distrus-o! Asta spune Biblia! [*Râsete*]

M.N.: Eu, una, cred că Biblia a fost prelucrată.

L.G.: Glumesc, desigur, dar important e că această idee de utopie datează demult şi probabil că fiecare religie şi civilizaţie are astfel de elemente – un fel de loc ideal în care toată neliniştea pe care o simţi în viaţa de zi cu zi dispare. Dar lucrurile o iau razna – apare şarpele.

Aş vrea foarte mult să continuăm discuţia despre această legătură cu Brecht. Ce te-a determinat să lucrezi cu poezia lui Brecht?

N.S.: Eu cred că ceea ce a produs Brecht a fost absolut monumental. Acum multă vreme am ascultat la radio o emisiune despre poezia lui Brecht, în traducere americană. Am auzit „Balada lui Marie Sanders, curva evreului", care mi s-a părut fantastică. A cerceta situaţia femeii mă interesează întotdeauna, aşa că am încercat să obţin un exemplar al cărţii în care era balada. În termenii scopului în care am folosit-o, se întâmpla ca ea să corespundă cu subiectul asupra căruia încerc să mă concentrez – adică să vorbesc despre sexualitatea şi condiţia femeilor. Şi nu e vorba doar de femeile americane de clasă mijlocie

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

și feminism, din punctul meu de vedere – e mult mai mult decât atât.

L.G.: Cum o să urmărești această idee a utopiei, Hans Ulrich? Ce ai de gând?

O să trimitem artiștilor o scrisoare, asemănătoare cu Drumurile neconstruite, *un fel de chestionar. O să înregistrăm și conversațiile, o să ne gândim la transformarea pliantelor și hărților într-o carte și o să curatoriem împreună un proiect, alături de Rirkrit Tiravanija, pentru următoarea Bienală din Veneția [*Prăjina/Fără prizonieri *de Nancy Spero, 2007].*

M.N.: Îmi place asta. În după-amiaza aceasta am vorbit despre trimiterea unei scrisori, cu foarte multe legături diferite la un calculator central. Ne-am gândit că ar fi logic să încercăm să creăm un lanț al comunicării prin care să îi informăm pe oameni ce fac alți oameni. Asta ar putea contribui la crearea de proiecte artistice stratificate, în loc de ce se nimerește.

Ar fi interesant să le cerem politicienilor părerea.

L.G.: Există câțiva politicieni americani de dreapta cărora v-aș recomanda să le scrieți.

La cine te gândești, mai exact?

L.G.: Tom DeLay, de exemplu. El e omul cel mai responsabil pentru chestiile reacționare din acest moment din Congresul american. Dar există o grămadă de tipi ca el. Există un grup de avocați foarte buni în SUA numit Centrul pentru Drepturi Constituționale, foarte activi în domeniul drepturilor civile. Putem să vă facem rost de câteva nume de-ale lor și ați putea să-i întrebați despre această realitate urâtă și această idee a unei soluții utopice, sau soluție parțială. Oamenilor le place asta, nu doar artiștilor.

N.S.: Cred că e o idee foarte bună.

L.G.: S-ar putea să trebuiască să trimiteți cincizeci de scrisori ca să primiți un singur răspuns.

Scanned with CamScanner

N.S.: Spune povestea ala amuzantă despre tipul din Etiopia!

L.G.: Haile Selassie?

N.S.: Haile Selassie. E o parabolă despre putere și control.

L.G.: În anii '30, Haile Selassie era împăratul Etiopiei. Italienii i-au invadat și au cucerit țara, iar după Al Doilea Război Mondial Etiopia a devenit din nou liberă. Reporterul polonez Ryszard Kapuściński – un tip strălucitor – a scris o carte, în care a relatat foarte multe povești despre această țară. De exemplu, atunci când italienii au invadat Etiopia, Haile Selassie a omorât toți leii regali, deoarece nu protejaseră regatul. Toți erau în cuști, așa că e greu de spus cum ar fi trebuit ei să protejeze regatul, dar, pentru că gândirea lui era atât de primitivă, Selassie îi considera a fi putere. Venea în fiecare zi la curte, unde toți curtenii stăteau aliniați. Trecea printre ei, cu un câine mic care călca pe pantofii lor și făcea pipi pe ei – câinele fusese antrenat să facă pipi pe ei, ca să le arate cine e șeful! Apoi mai era un om care venea în urma câinelui și ștergea pantofii curtenilor, ceea ce făcea de douăzeci de ani. Selassie e tipul căruia guvernul american și altele i-au spus că trebuie să mai îngăduie în țara lui niște libertăți democratice. El nu voia, dar a fost presat și în cele din urmă a cedat. Prim-ministrul sau curteanul-șef i-a spus că face o mare greșeală, zicându-i: „Dacă deschizi ușa foarte puțin, nu o s-o mai poți închide la loc niciodată". Iar deschiderea acelei uși a dus la sfârșitul regatului său – un sergent a condus o revoltă și a preluat controlul statului.

Rem Koolhaas a menționat și el că ar trebui să discutăm cu Kapuściński.

L.G.: O altă persoană cu care ar trebui să vorbești e James Nachtwey – un fotograf care a zburat în jurul lumii și i-a văzut toate ororile. Întrebați un tip ca ăsta, care are de-a face cu felul ăsta de lucruri zi de zi. Am mai citit și niște articole ale unui tip numit [Immanuel] Wallerstein. A scris despre foarte multe chestiuni sociale și politice. Ar trebui să vorbiți și cu el.

Scanned with CamScanner

M.N.: A colaborat cu Étienne Balibar.

N.S.: Suntem un grup foarte zgomotos!

L.G.: Nu la fel de zgomotos ca alții.

M.N.: Zău așa, nici măcar nu ne certăm!

N.S.: E adevărat.

L.G.: E prea periculos să vorbești cu voce tare despre toate lucrurile astea – e un subiect foarte periculos.

Îmi place foarte mult povestea despre când ai luat cina cu Liljana Stepančič și ea se temea foarte tare că o să fie arestată în New York, când a luat cina cu tine, pentru că tu ai vorbit împotriva lui Bush și toate mesele dimprejur au amuțit ca să te asculte.

N.S.: Nu-i așa că e interesant?

L.G.: Sunt sigur că e puțin exagerat. Sunt sigur că așa a simțit ea, dar nu e așa de rău cum i s-a părut ei.

N.S.: Dar dacă Dan Rather, care pare atât de conservator, spune publicului, cum a făcut recent, că dacă critici guvernul, asta nu înseamnă că nu ești patriot...

L.G.: Asta e din cauză că administrația Bush a încercat să țină totul ascuns.

N.S.: Despre asta e vorba de fapt.

Ultima oară când am vorbit ai amintit un alt proiect – poate se leagă de asta, poate nu – despre lucrurile care au mers prost. Ați vorbit amândoi despre ideea de a face greșeli utile.

L.G.: A, da, am vorbit despre asta. Asta ar fi o carte extraordinară. Seamănă puțin cu *Drumurile neconstruite* – experiențe pe care le-ai avut în lumea artei care te-au surprins sau șocat.

Drumuri neconstruite *se referă la zone neidentificate ale practicii artistice care nu au fost posibile sau nu au fost facilitate de structurile existente. Așa că, deși* Drumuri construite *avea un aspect urgent, cred că volumul despre eșecuri va merge mult mai departe decât el, deoarece, în ultimă instanță,* Drumuri neconstruite *se*

Scanned with CamScanner

referă totuși la speranță – proiectele acestea ar mai putea să aibă loc. Orice muzeu ar putea să citească această carte și să-i invite pe artiști să facă unul din proiectele nerealizate, așa că volumul e ancorat într-o abordare pragmatică și optimistă. Însă la proiectele eșuate chestia ar fi că ele nu mai pot avea loc, pentru că ceva a mers prost.

L.G.: Ceea ce, într-un fel, e mai important decât eșecurile instituțiilor. Atunci când un artist încearcă să facă ceva și există consecințe pe care el sau ea nu le-a anticipat, e interesant de văzut dacă ei sunt dispuși să vorbească despre asta și despre ceea ce s-a întâmplat până la urmă. Dacă, să zicem, ai făcut o instalație într-un oraș și te așteptai la un anumit tip de reacție, dar ai obținut una diferită care te-a lovit – genul ăsta de lucru.

Ție ți s-a întâmplat vreodată asta?

L.G.: Asta e problema: nu sunt sigur că am un exemplu!

M.N.: Sau nu vrei să-ți amintești de el!

N.S.: Eu sunt sigură că am, dar nu-mi amintesc. Uneori am fost atât de frustrată, supărată și furioasă, dar în clipa asta nu-mi vine în minte niciun exemplu anume. Asta e problema când stai la masă, râzi și glumești – nu-ți mai amintești momentele supărătoare.

L.G.: Să vorbească despre lucruri făcute care au luat-o razna, care au mers atât de prost încât încă nu știi ce s-a întâmplat, sau unele care încă te mai supără – ei, asta ar fi foarte interesant. Artiștii sunt adesea foarte sinceri cu astfel de lucruri. Se confruntă mereu cu situații problematice și recunosc asta, ca și scriitorii.

Dar politicienii?

L.G.: Nu prea – ei le ascund.

M.N.: Ah, și artiștii la fel, mai ales lucrările lor timpurii!

În proiectul „Fă-o", Hans-Peter Feldmann spunea să iei o fotografie care îți place, din orice ziar, să o înrămezi și să pui lângă ea flori,

Scanned with CamScanner

ca să devină un omagiu. Asta trebuia făcut cu o zi înainte de vernisajul expoziției, fotografia trebuia să fie dintr-un cotidian și să nu fie cu un politician.

M.N.: E greu de făcut, nu-i așa?

N.S.: Seamănă cu ceea ce face [Christian] Boltanski cu obiectele lui comemorative, nu crezi? Personajele din instalațiile lui par victime, din cauza ambianței în care sunt prezentate.

L.G.: Tipul de proiect despre care știi că o să-ți facă probleme.

M.N.: Tu ai multe din ăstea!

L.G.: [*Râde*] Proiecte care ar fi foarte dificile dacă ar fi să le faci – să concepi un proiect despre care știi că ar stârni ostilitate dacă ar fi pus în practică. Asta e ideea: să concepi ceva ce nu o să faci, dar care ți-ar crea multe probleme dacă l-ai face.

„Proiectul pe care artiștii nu au îndrăznit niciodată să-l facă" – probabil că asta ar fi cartea la care am primi cele mai puține reacții!

L.G.: De exemplu, o dată am vrut să pun o bombă în Muzeul de Artă Modernă, dar bineînțeles că nu am făcut-o. [*Râde*] M-am abținut! M-am hotărât să le mai acord o șansă.

N.S.: De fapt, muzeele au făcut în ultimul timp unele lucruri ofensatoare – atât Muzeul Brooklyn, cât și Muzeul Evreiesc, de exemplu. Muzeul Brooklyn cu modul în care au gestionat „Senzație" [1999-2000] – asta a fost ofensator – și Muzeul Evreiesc cu o expoziție în care niște artiști tineri au tratat subiectul Holocaustului [„Reflectarea răului: Imagerie nazistă/Artă recentă", 2002]. Eu încă nu am văzut expoziția, dar cine știe care sunt intențiile curatorilor sau artiștilor în toată chestia asta? În orice caz, sub pretextul de a fi foarte sinceri, au creat un scandal.

L.G.: Ce ziceți despre o carte în care întrebi o grămadă de artiști care e problema cu lumea artei. Ai putea întreba și curatori, și critici. Și le-ai spune: „Nu face asta dacă nu ai de gând să fii sincer". Dacă trimiți asta la două sute de oameni, ai primi o sută douăzeci și cinci de răspunsuri bune.

N.S.: Douăzeci și cinci de milioane de răspunsuri.

Scanned with CamScanner

Asta are legătură cu utopia?

L.G.: Ar însemna că poți destrăma iluziile oamenilor referitoare la utopie.

Cutia cu bijuterii

Este acesta un moment potrivit pentru interviu?

N.S.: E în regulă. Doar că zilele astea sunt o catastrofă la autoorganizare. Sunt complet întoarsă pe dos: sunt trează noaptea și toată ziua stau în pat.

Lucrezi toată noaptea?

N.S.: Păi, nu mai lucrez noaptea, pentru că am nevoie de ajutor când lucrez. Am nevoie de imagini și de materiale. Așa că totul e un haos. Nu știu ce o să fac. Dar am vorbit destul despre mine. Povestește-mi despre tine, domnule.

Am colaborat la o revistă care va apărea la Bienala din Veneția. Dar am văzut deja începuturile acestei lucrări foarte interesante, care e, practic, o instalație mobilă în aer. Ai putea să-mi spui mai multe despre cum funcționează?

N.S.: Instalația e o prăjină[3]. Am canibalizat nu doar lucruri exterioare, ci și propria mea lucrare: *Omoară-i pe comuniști: Prăjina* [1967] e unul din tablourile din *Seria războiului*. Iar în loc de femei drăguțe legate cu panglici, am capete tăiate – capete însângerate, picurând. Această nouă instalație e o transpunere sculpturală a acelei lucrări. *Prăjina/Fără prizonieri* e un stâlp de zece metri care va urca spre luminator, cu panglici lungi și colo-

3 „Maypole", în original, stâlp decorat cu flori și alte ornamente în jurul căruia se învârt dansatorii cu ocazia sărbătorii tradiționale de 1 Mai, legați de stâlp cu panglici. (*N.t.*)

Scanned with CamScanner

rate și lanțuri legate de el. Iar de acele lanțuri vor atârna capete tăiate însângerate.

De unde provin imaginile?

N.S.: Capetele au fost scanate și mărite dintr-o colecție de desene extrem de mici pe care le-am făcut în anii '60. De-a lungul anilor am inserat multe dintre desenele acestea în alte lucrări: *Tortura femeilor*, *Codex Artaud* și, bineînțeles, *Seria războiului*. Pe acest stâlp, panglicile sunt foarte drăguțe – un cuvânt care de fapt nu prea îmi place. „Minunat", „arătos", „atrăgător" sunt în regulă, dar „drăguț" nu e bun. Imprimăm capetele pe aluminiu, de regulă pe ambele părți, deși pe unele le-am lăsat cum sunt, ca să reflecte lumina. Și sper să se izbească unele de celelalte; e un sunet zăngănitor. În atelier, panglicile ajung până la podea și apoi la dansatori, care se întâmplă să fie capetele.

Eu sunt cea care pune în funcțiune toate astea. Într-un fel e înșelător: eu spun „prăjină", „capete" și „panglici minunate", apoi te uiți la ea și îți dai seama ce e. E foarte dur. De fapt, e o combinație de sărbătoresc și groază – foarte asemănător cu ce se întâmplă atât de des în lumea noastră. Auzi despre ce se întâmplă în Irak și despre lucrurile îngrozitoare în care ne-a băgat acest președinte al nostru. Lumea în care trăim nu e una drăguță. Eu sunt foarte înspăimântată și furioasă. *Seria războiului* – asta a fost făcută acum patruzeci de ani.

Asta e foarte interesant, pentru că există o legătură între această lucrare actuală și Seria războiului, *pe care ai făcut-o în timpul Războiului din Vietnam.*

N.S.: Exact. Care e diferența? E o continuitate teribilă, nu-i așa? Asta din cauza liderilor noștri groaznici de aici. Îți vine să crezi că oamenii au permis una ca asta? E greu de crezut că americanii i-au permis să facă asta nesancționat. E incredibil.

Scanned with CamScanner

Ai protestat împotriva războiului și printr-o altă expoziție [„Vestigii persistente: Desene din Războiul americano-vietnamez, 2005-6] care a readus în actualitate lucrările despre Vietnam. Expoziția a fost organizată de Catherine de Zegher. Poți să-mi spui mai multe despre această lucrare recentă?

N.S.: Din nou, am canibalizat *Seria războiului* și, pentru prima oară, în loc să am imagini cu femei sau zeițe dansând pe lângă pereți, am folosit imagini din *Seria războiului* pe pereții de la Centrul Desenului.

Ai revizitat desenele cu bombe și elicoptere.

N.S.: Da. A fost vorba de revizitarea *Seriei Vietnamului* [1966-9] și despre readucerea ei în prezent, apropo de Irak și de ce facem noi acolo. Și, astfel, cred că e o continuitate. Pentru numele lui Dumnezeu, e groaznic! E absolut înfiorător, dacă stai să te gândești. Războiul acela s-a prelungit în mod firesc cu acesta.

Deși revizitarea imaginilor tale cu bombe și elicoptere din Seria Vietnamului *poate fi considerată o repetare, ceea ce ai făcut este, totuși, foarte diferit de desenele tale din anii '60. Ai putea oare să-mi vorbești despre acest subiect al repetiției și diferenței, care cred că apare frecvent în opera ta?*

N.S.: Am folosit din nou aceeași tehnică pe care am folosit-o și în celelalte instalații de perete ale mele – doar că de data aceasta am schimbat imageria și am făcut plăci de imprimare din polimeri cu imagini din *Seria războiului*. A fost destul de palpitant să fac asta. Am folosit bombe masculine și feminine, ca și elicoptere care defechează victime. Era la fel de scatologic ca de obicei, iar victimele de pe pământ se zvârcoleau.

Dar e și un text în vietnameză; e dintr-o poezie a unei poetese din secolul XVIII [Ho Xuan Huong]. E foarte sexual, dar și el e despre război.

Pentru *Prăjină* există, din nou, o altă transformare a *Seriei războiului* într-un mod de a redesena și de a face noi imagini.

ns Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

Așa că, atunci când te uiți la asta, pare ceva sărbătoresc. Cum spun, e o combinație ciudată de sărbătoresc și groaznic – dar ce se sărbătorește? Se sărbătoresc moartea și distrugerea pe care americanii au oferit-o încă o dată lumii. Și, din nou, eu sunt complet consternată că acest lucru continuă – că se permite ca asta să se întâmple iar, chiar sub ochii noștri. Ce nu e în regulă cu rasa umană și, în particular, cu americanii? Eu nu pot să înțeleg. Chiar depășește puterea mea de înțelegere. Și singura unealtă pe care o am eu cu adevărat sunt lucrările mele artistice, iar asta se datorează foarte mult faptului că sunt într-un parteneriat cu Leon Golub. El a fost întotdeauna foarte puternic și direct prin ceea ce a spus și asta mi-a dat curaj să merg înainte, și mai departe, cu ceea ce făceam eu. Asta am făcut întotdeauna, dar, într-un fel, am fost încurajată de directețea și de declarațiile lui.

Deci există această idee, de a da curaj. M-am întâlnit cu regizorul Jean Rouch, care a inspirat noul val francez. Avea aproape nouăzeci de ani când l-am intervievat în biroul lui de la Musée de l'Homme din Paris, și mi-a spus că cel mai importat e să ai un curaj imens.

N.S.: Și, până la urmă, e nevoie de un curaj imens, așa cum avea Leon.

Voiam să discutăm o clipă despre atelierul tău. Există multe mese populate de o extraordinară polifonie de protagoniști. Aș fi curios să aflu mai multe despre ei.

N.S.: Am vreo cinci sute. Fiul meu cel mic, Paul Golub, care se ocupă de teatru, are ceea ce se cheamă o companie teatrală. Asta înseamnă un grup de actori, și bărbați și femei, care joacă și locuiesc împreună; uneori vin unii noi, iar alții pleacă. Într-o companie teatrală, acești actori funcționează interșanjabil, mulți dintre ei joacă roluri care merg de la tragic la comic și apoi invers – la întâmplare, în orice fel de producție. Într-un fel, și eu am o companie teatrală, dar a mea e enormă. Cinci sute! Folosesc ceea ce acum consider a fi actori de teatru – vedetele

Scanned with CamScanner

producțiilor. Vedetele sunt acei actori – acele imagini – pe care le invoc cel mai frecvent și pe care le-am folosit și refolosit iar și iar, în diverse situații.

Fiecare dintre ele este o pictură individuală.

N.S.: Exact. De la acești indivizi vine o întreagă producție teatrală; în loc să o iau de la zero, am niște imagini pe care le adaug în mod continuu și care apar iar și iar. Poate nu majoritatea lor, dar să zicem că folosesc și refolosesc aproximativ cincisprezece imagini.

Pe care le-ai folosit cel mai mult?

N.S.: E o femeie sportivă care aleargă înainte, pe punctul de a sări. Reprezentarea inițială care m-a inspirat să-mi fac desenul a fost o femeie olimpică. Femeia aleargă înainte și ține un braț ridicat, ca și cum ar fi fost împinsă în spate; dacă ar fi în apă, ar împinge apa în spate, dar în aer împinge aerul în spate ca să meargă înainte. E o femeie destul de atrăgătoare, arătoasă, cu picioare lungi și constituție puternică. Am folosit-o goală și cu vițe pe trup, care au o putere transformatoare. Ea poate alerga a sărbătorire sau poate alerga spre o situație tragică. E o imagine puternică.

E o repetare frecventă, aproape eternă. Dar mai sunt și niște zeițe care se repetă frecvent.

N.S.: Absolut. Artemis. A de la Artemis e la începutul listei, din punct de vedere al alfabetului și ca imagine. Cum se întâmplă cu zeii, Artemis are multe aspecte eterne, care merg de la tragic la transformarea într-o stare de plăcere sau chiar entuziasm sau fericire extremă. Prima Artemis pe care am desenat-o era după o sculptură de la Luvru, în care zeița are o mână – din nou, nu e extraordinar? – o mână ridicată precum mâna femeii sportive, femeia de Olimpiadă. Artemis ține o mână pe capul unei căprioare. Vânează și întinde mâna după o săgeată din tolba de pe spatele

Scanned with CamScanner

ei, în timp ce cealaltă mână stă delicat pe capul animalului pe care îl mângâie.

O altă imagine pe care o refolosesc este a unui torso, de la o zeiță din Alaska. E folosită ca simbol al fertilității și e tăiată, așa că e doar torsoul până la gât, sus, și jos până la zona inghinală, fără brațe sau picioare. Devine un trup abstract, chiar dacă e în continuare feminin. E un trup solid – o siluetă substanțială, de zeiță, care ar putea fi sculptată. E o sculptură pe care ai putea-o ține în mână, ai putea-o manipula sau chiar mângâia, sau ar putea fi o sculptură mare pe o masă sau un piedestal, la care te uiți de la distanță. O altă imagine e una timpurie, a unei femei desenate din profil, în alergare; aleargă foarte repede. O vedem din lateral și apare plată, ca o imagine a unui contur. O femeie care merge sau aleargă în spațiu. Mai e și zeița Meduza, cu șerpi unduindu-se în jurul capului.

Aș fi curios să aflu mai multe și despre relația dintre text și imagine din opera ta. Dacă te gândești la Note despre femei de-a lungul timpului, *din anii '70, și la* Codex Artaud, *acestea erau niște lucrări cu mult text. În ultimii ani au continuat să existe unele texte, dar mie mi se pare că aceste multe sute de protagoniști au devenit ceva asemănător cu alfabetul. Într-un fel, e o altă formă de limbaj – mai mult cu imagini decât cu litere. Este acesta un mod corect de a-l descrie?*

N.S.: Ai explicat foarte frumos; e un fel de limbaj. Iar zeița ar fi un fel de loc de naștere al limbajului. La început, în *Tablourile negre* [1961-1965], am făcut un torso cu aripi, dar fără brațe. Era un tablou înalt, de la partea de sus a picioarelor până la gât, iar zeița are mai mulți sâni – are patru sâni și aripi, iar capul ei e întors în lateral. Am pictat-o cu gura deschisă. Apoi am inserat în gura ei o reprezentare, presupunând că această zeiță cu aripi dădea naștere limbajului, vorbirii. E foarte bine că ai adus vorba de asta. În cazul acestor imagini, zeițele care dau naștere unor atribute umane – precum cele pe care le-am făcut despre

Scanned with CamScanner

limbaj și trupul în alergare – explică în principiu trupul uman și ce înseamnă el în lume. Într-un anumit sens, acel tip reflexiv de artă e un mod foarte realist de tratare a sinelui. Ar putea fi vorba de repetarea limbajului sau acțiunii. În cazul zeițelor, există o gamă importantă a ceea ce ar putea face ele sau a modului în care pot fi ele puternice. Există naștere și există moarte, am imagini cu siluete întinse pe jos, ca și cum acesta ar fi sfârșitul.

Nu știu de ce, dar zeițele sunt în cele mai multe cazuri siluete îmbelșugate; sunt puternice și masive, într-un fel, mai degrabă decât slabe, deși am și o zeiță slabă – foarte înaltă și alungită – care s-a transformat în silueta în alergare, subiectul foarte multor tablouri. Multe dintre aceste imagini sunt precursoarele limbajului; simbolurile se transformă într-un limbaj – un alfabet, dacă vrei – al acestor imagini care se mișcă în spațiu, și atunci încep să aibă sens, într-un mod abstract.

Îmi amintesc că tocmai terminasem schița pentru Point d'ironie *[2005], când dintr-odată tu ai scos acele cutii cu mii de compilații suplimentare. Ai pe mesele tale aceste compilații și există...*

N.S.: Cutia mea cu bijuterii.

Exact, cutia ta cu bijuterii. În aceste cutii cu bijuterii există mai multe sute de personaje. Sunt personaje cu o identitate fluctuantă. Ai început să adaugi aceste populații la Point d'ironie, *pe latura de jos. Mă întrebam dacă ai putea vorbi despre statutul acestor impresionante populații.*

N.S.: Într-un fel, populațiile din cutia mea cu bijuterii – așa o numesc, cutia mea cu bijuterii – sunt miniatura celorlalte. Le-am redus foarte, foarte mult ca mărime și au devenit un fel de bijuterii, pentru că decuparea și pregătirea lor consumă mult mai mult timp decât, să zicem, decuparea și aranjarea lucrărilor mai mari. La decuparea unei imagini mai mari faci un gest mai larg, în timp ce la cele mai mici trebuie să folosești foarfeci mici. E aproape ca o mică operație medicală; decupezi cu multă migală.

Scanned with CamScanner

Mă uitam la ele și eram puțin critică; unele dintre ele erau puțin mai dure decât crezusem. Au nevoie de ceva mai multă manichiură. Sunt dure.

Există unele care stau în picioare și altele care aleargă.

N.S.: Categoriile sunt de la antic la contemporan, iar despre cele futuriste încă nu știu, pentru că totul e subsumat prezentului. Aceste imagini din cutia cu bijuterii sunt folosite, apoi sunt aruncate înapoi în cutia cu bijuterii. Nu le încui undeva – nu sunt tipul de bijuterii pe care trebuie să le păzești prin depozitarea într-un seif de bancă. Ele sunt accesibile, pot fi privite sau poate adăugate uneori la imaginile mai mari. Nu îmi amintesc exact de ce am început să fac asta, să creez imagini mai mici care au fost supuse multor operații. Era ceva mai aparte față de ce făceam eu, dar nu-mi mai amintesc de ce.

Multe dintre lucrările tale sunt foarte perisabile: sunt făcute ca picturi pe pereți sau imprimate pe pereți, sau sunt mai degrabă colaje. Apoi, uneori, lucrarea devine mai permanentă, într-un mod foarte non-monumental. Unul dintre lucrurile care s-au întâmplat în ultimii câțiva ani este extraordinarul tău proiect din metroul din New York. Ai putea să-mi vorbești despre stația ta de metrou? Personajele tale au dobândit mai multă permanență.

N.S.: Da, e adevărat, pentru că acele personaje sunt un mozaic din interiorul metroului. Ele reprezintă creativitatea. Am unul care e o vedetă de operă cu mantie aurie și brațele ridicate, cântând. Iar când trece trenul brațele ei coboară pe lateral, apoi se ridică și coboară iar. Este o voce a vitezei, atâta timp cât puterile în exercițiu o vor păstra în măruntaiele pământului de la Lincoln Center. Sunt încântată că proiectul meu de mozaic de la metrou e amplasat acolo, pentru că acolo e opera – muzica e chiar acolo.

Nancy, o întrebare pe care nu am abordat-o azi este cea despre proiectele nerealizate. Te-am mai întrebat despre asta de multe ori

Scanned with CamScanner

până acum, dar aș vrea să aflu mai multe despre proiectele tale nerealizate – drumurile tale neconstruite.

N.S.: Să vedem, care ar fi marile planuri? Păi, o să-ți spun, proiectele mele nerealizate sunt la scară mare. Am făcut peste două duzini de instalații de perete peste tot, așa că o vreme principala mea lucrare a fost această imprimare manuală pe pereți. E ceva foarte efemer; ceva în mare parte nomad, pentru că, după ce expoziția se închide, se zugrăvește peste ele. Sunt anihilate complet, în afara documentării. Dar acum mă interesează să realizez lucrări la scară mare și permanente.

Și e doar începutul.

Artiști și curatori

Hans Ulrich Obrist

Am văzut minunata expoziție a Tablourilor negre *din anii '50 de la Galeria Lelong din Paris. Nu am vorbit niciodată despre aceste tablouri importante din anii '50. Arată de parcă ar fi fost făcute astăzi.*

N.S.: Doar dacă nu te uiți la suprafața lor, pentru că multe sunt crăpate. Dar mă bucur că spui că par contemporane.

Perioada în care le-ai făcut era apogeul existențialismului. Sunt niște tablouri existențialiste?

N.S.: Ele se leagă de tablourile lui Leon. Oamenii m-au acuzat că am fost influențată de Leon Golub. Bineînțeles că am fost influențată de Leon: lucram împreună, vorbeam unul cu celălalt, iar eu am transformat ceea ce făceam într-o abordare mai provocatoare. Dar am făcut asta în modul meu personal. Abordarea mea era mai lirică, dar și mai morbidă. A lui Leon nu era așa: a lui era mai combativă. A mea era acel mod care descrie din punct de vedere filosofic poziția femeilor; ce a spus Simone de

Scanned with CamScanner

Beauvoir: nu paralel, ci înclinat. Arta bărbaților era mai combativă, ca o explozie.

Aceste Tablouri negre *nu sunt adversative; e un alt tip de opoziție.*

N.S.: E epoca lui Sartre, una existențială. Aceste personaje depind unele de celelalte. De obicei sunt bărbați și femei, dar pot fi multe lucruri: de la bărbați la femei, de la femei la bărbați.

Sunt niște tablouri androgine.

N.S.: Categoric. Într-un film de John Waters există o femeie tânără. Bate vântul și o femeie foarte drăguță – nu cred că superbă, dar foarte atrăgătoare – urcă un deal. E îmbrăcată cu o rochie de casă și vântul bate întruna. Dar apoi ea își desface rochia și o închide la loc, iar noi vedem că e un bărbat cu față de femeie. Te-ai aștepta să fie o femeie goală, dar e extrem de masculină. Leon și cu mine am văzut filmul împreună; a fost șocant de frumos. Am fost cu adevărat emoționată.

Ai spus că Tablourile negre *au fost făcute noaptea. Exista și o glumă cu Leon.*

N.S.: Leon a început și el să picteze în timpul nopții. Era atras de farmecul și libertatea lucrului de noapte. Așa că eu l-am tachinat, spunându-i: „Tablourile tale arată mai bine pe întuneric". A fost o răutate. Dar chiar *puteai* să le vezi de afară, iar acele personaje gigantice și agresive erau feroce.

Ai putea să-mi spui mai multe despre cum au fost realizate Tablourile negre? *Ai folosit culori întunecate peste culori foarte strălucitoare.*

N.S.: Mai întâi culori seci, foarte frumoase. Atunci am început să folosesc vopseluri Shiva, așa că am folosit cele mai bune și mai frumoase culori, am vopsit, am revopsit și am frecat, iar culorile au devenit foarte cenușii și foarte negre, iar eu frecam iar și iar și imaginile apăreau. Mai întâi pictam, apoi frecam să apară imaginea.

Scanned with CamScanner

Era un fel de ștergere. Expoziția din Paris, de la Lelong, care a avut loc anul acesta [2007] a reunit multe din Tablourile negre.

N.S.: Ai văzut catalogul? Era extraordinar, complet negru. Tabloul de pe copertă e o anomalie; e singurul de acest tip pe care l-am făcut, apoi în interiorul catalogului totul devine negru.

Îmi poți spune mai multe despre cel de pe copertă?

N.S.: Asta s-a întâmplat în timp ce făceam *Tablourile negre* și bănuiesc că am fost iritată. Uneori deveneam într-adevăr iritată: față de lumea artei și față de lume. E un revers. *Omagiu New Yorkului (Nu e o contestare)* [1958] înseamnă că de fapt contest ideea de omagiu la adresa New York-ului. Exista o piatră funerară și alături de ea am pus niște capete care scot limba – sunt limbile sfidării și ridiculizării, și am semnat „Nancy Spero" sub asta, iar *Art News*, care la acel moment era revista cu „R" mare din New York, m-a amintit cu inițialele. Am luat tot felul de nume care apăreau în articole și le-am pus inițialele în tablouri; personajele lumii artei sunt cele care apar acolo. Eram foarte furioasă, mă simțeam frustrată. Nu reușeam să-mi transmit mesajul; eram trecută cu vederea.

Nu a existat nicio reacție?

N.S.: Aproape niciuna. Am avut o expoziție cu *Tablourile negre* în Chicago, la Renaissance Society. Există o expresie americană: „de nicăieri"[4]. Leon și cu mine am fost întotdeauna de nicăieri. Nu prea ne-am integrat în mainstream.

Voiam să-ți vorbesc despre Lawrence Alloway. Mi-ai amintit de el prin faptul că ești la fel de atotcuprinzător ca el. Ca și tine, nu se simțea intimidat de lucrurile care sunt la modă sau în cele mai puternice și elegante galerii. Adică, sigur că tu lucrezi cu oameni care sunt în centrul acțiunii, ca și el.

4 „Left field", în original, expresie din baseball cu sensul generic de „neașteptat" sau „bizar". (*N.t.*)

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

Unde l-ai întâlnit?

N.S.: A venit în SUA după ce a fost curator la...

... MOMA?

N.S.: La Guggenheim. A stat acolo un an. Apoi l-a cunoscut pe Leon, care a făcut imediat o expoziție. Lawrence a stat la Guggenheim doar un an, după care a obținut un post de profesor definitiv în afara New York-ului [la Universitatea Southern Illinois].

Și a încetat să mai lucreze în muzee?

N.S.: Da. Era ceva mult mai sigur. În orice caz, am ajuns să-i cunoaștem pentru că el și Leon socializaseră în anul acela. Leon i-a spus lui Alloway despre mine. Eu aveam o expoziție la Paris și Alloway s-a dus s-o vadă. I-a scris lui Leon o scrisoare încântătoare despre lucrările mele – e undeva în dosarele mele. Era atât de încântătoare, și a făcut asta în mod spontan – ca și tine, cum faci tu lucrurile așa cum știi tu. Și el a făcut asta așa cum știa el.

Și încă mai ai scrisoarea – asta e extraordinar.

N.S.: O am pe undeva. Așa că Alloway mi-a promis aproape imediat o expoziție. E uimitor: nimeni nu ar acționa așa în afară de tine. Chiar cred că ai asta în comun cu Lawrence – când reacționezi la ceva, chiar faci asta, fără să intri în toate celelalte prostii. Așa că, oricum, el mi-a promis o expoziție la ICA [Institute of Contemporary Arts]. Așa am ajuns să-i cunosc – pe el și pe soția lui, artista Sylvia Sleigh. Am devenit cu toții prieteni foarte apropiați, iar ei cunoșteau o grămadă de critici tineri care erau foarte influențați de Lawrence.

Sylvia a făcut un portret cu foarte mulți dintre ei goi. Făcea mereu genul ăsta de lucruri. Organizau multe petreceri. Sylvia era o bucătăreasă foarte bună. Așa că acasă la ea erau mereu petreceri. Avea o mașină de spălat vase, așa că organiza toate cinele acelea. Și bineînțeles că eu trebuia să fac

Scanned with CamScanner

la fel. Așa că atunci, la începuturi, am avut o perioadă destul de lungă de socializare intensă cu soții Alloway. Nu ți se pare ciudat?

Am putea discuta despre Lucy Lippard?

N.S.: Tocmai m-am întâlnit cu ea.

A venit să te vadă aici?

N.S.: Am fost foarte nepoliticoasă. Ea a primit acum ceva timp un premiu, dar eu mă simțeam foarte rău când a venit ea aici și, din cauza ciudatei mele deprinderi, am fost prea obosită ca să mă întâlnesc cu ea în timpul zilei. Așa că am contramandat, dar după aceea m-am gândit „O, Doamne", așa că am sunat-o, fără să-mi dau seama că era noaptea, foarte târziu. Dar m-am gândit la asta după ce vorbisem cu ea câteva minute, pentru că ea era foarte laconică. Și atunci mi-am dat seama de ce: era miezul nopții! Am crezut că n-o să mai vorbească cu mine niciodată. Dar bineînțeles că m-a sunat, asta a fost abia acum o săptămână sau două. A venit pe la mine și am avut o întâlnire frumoasă, absolut extraordinară. E o persoană plină de viață și foarte inteligentă.

E o curatoare foarte originală.

N.S.: Într-adevăr, și a scris nenumărate cărți. Și a scris o carte minunată despre Eva Hesse.

Ai lucrat vreodată cu ea?

N.S.: Da, puțin. Când eu am avut o expoziție despre „Tortura femeilor", ea a scris introducerea. A scris foarte frumos despre mine, ca și despre Leon. Cred că s-a săturat de New York și a plecat, s-a dus în sud-vest, unde locuiește și lucrează o mică comunitate de artiști. A stat acolo ani de zile. Și-a obținut întotdeauna veniturile nu din predat, ci din invitații să țină prelegeri și să vadă opera artiștilor. E mereu activă.

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

Nancy, e foarte palpitant să privești prin atelierul tău, pentru că a fost transformat, din nou, într-un mod absolut extraordinar. Vrei să-mi vorbești despre acel dosar pe care l-ai amintit?

N.S.: A, da, e acolo. Are pe el steagul american pe care scrie „Omoară-i pe comuniști!". Asta e din *Tablouri de război* [*Seria războiului*, 1966-1970].

E un desen din anii '60 care acum produce realitate.

N.S.: Categoric. La momentul acela, SUA se temeau la modul absolut și violent de comuniști. Dacă cineva făcea ceva sau vorbea într-un anumit mod, era acuzat că are simpatii comuniste. Era o nebunie aici, Hans Ulrich. La fel și în *Seria războiului* – sar mereu de la una la alta – dar ce s-a întâmplat cu aceste două ultime expoziții pe care le-am avut în New York a fost că am înțeles-o greșit pe Catherine de Zegher apropo de expoziția de la Drawing Center. Eu am crezut că e un eveniment personal și că alesesem împreună lucrările pe care urma eu să le expun. Dar s-a dovedit că eram doar unul din cei patru artiști pentru expoziția despre Vietnam.

Expoziția era la Drawing Center?

N.S.: Da. Am fost foarte neliniștită și supărată și m-am gândit: „Trebuie să iau legătura cu Catherine, pentru că, dacă sunt și ceilalți trei artiști, nu o să expun ceea ce plănuisem să expun". Plănuisem să fiu perfect contemporană, dar apoi mi-a venit ideea să fac o instalație de perete, care să canibalizeze o lucrare a mea din *Seria războiului*. I-am spus lui Catherine despre ideea mea. La început ea i s-a opus, dar după o oarecare persuasiune a cedat. Mi-a spus: „Nancy, trebuie să-ți dau cei doi pereți mari". Iar eu am spus că accept! Dar însemna, de asemenea, că nu pot să cer niciun ban, pentru că atunci când fac asta, de obicei aranjez ca o instituție să îi plătească pe principalii oameni care tipăresc, ceea ce e scump. Le-am promis foarte mulți bani, trebuia să fac foarte multe plăci fotografice. Am ajuns să cheltui eu foarte mulți bani pentru expoziția asta, dar a meritat. Așa că mi se pare că mi-am lansat cariera plătind pentru

Scanned with CamScanner

expozițiile mele, cum a fost cu AIR, și îmi închei cariera plătind cumva pentru expozițiile mele, cum făceam și înainte.

Da, dar de data asta ai avut spațiul tău.

N.S.: Era spațiul lui Catherine. Ea a fost foarte amabilă, mai mult decât amabilă – generoasă. Iar eu am fost fericită să am la dispoziție cei doi pereți mari.

Există o legătură nu doar între opera ta de acum și AIR, de la începutul carierei tale, ci și între Războiul din Vietnam și războiul de astăzi din Irak.

N.S.: Bineînțeles. Oamenii mă întreabă mereu dacă am făcut ceva despre Războiul din Irak, iar eu spun: „Nu, cred că lucrările pe care le-am făcut pentru Vietnam sunt relevante și pentru acum".

Există întotdeauna foarte multe interpretări. Arta ta nu e explicativă, ci ambiguă. Asta e valabil și pentru lucrarea din Veneția, pentru că ce e fascinant apropo de ea e că pornește de la un desen cu steagul – o imagine din Războiul din Vietnam – dar ar putea foarte ușor să fie o imagine din Irakul de astăzi.

N.S.: Da, sper că da. Desenul se vrea a fi general.

Deci după Drawing Center ai reluat acele șase imagini, dar s-a întâmplat ceva, pentru că aici nu e un transfer de la o imagine la alta, ci de la 2D la 3D. Cum ți-a venit ideea acestei instalații extraordinare?

N.S.: Ei bine, era doar un mod de a o gândi. Voiam să am o prăjină și să am aceste imagini – aceste capete tăiate. Și, Dumnezeule, cu toate tăierile de mâini, brațe și capete din acest război, aceste capete tăiate sunt cu atât mai mult un simbol al Războiului din Irak. Gândește-te la minunatul jurnalist Danny[5].

5 Daniel Pearl, jurnalist răpit și ucis de al-Qaeda în 2002.

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

Unul dintre lucrurile extrem de puternice e faptul că, atunci când construiești elementele, ele sunt aproape ca niște lucrări individuale. Asta se înrudește strâns cu ceea ce se întâmplă la nivelul bidimensional al Codex Artaud *și în unele dintre celelalte lucrări monumentale ale tale: lucruri individuale, la scară mică, formează ceea ce tu ai numit o „monumentalitate a arhipelagului". Nu e o monumentalitate continentală, ci mai degrabă o monumentalitate a arhipelagului. Nu e ceva dominator.*

N.S.: Asta e foarte interesant. E aproape în mărime naturală, dar e o monumentalitate care are menirea de a aduce în prim-plan ororile acelor amputări, ale acelor decapitări, ale războiului – pentru a arăta cât de groaznică și de incorectă a fost acestă invadare a Irakului. Totul e atât de grotesc. Înțelegi, prăjina e de fapt ceva care ar fi asociat cu frumusețea – cu femei foarte frumoase în rochii albe, care dansează, își împletesc mișcările și formează modele cu prăjina. Dar eu am răsturnat complet acest lucru, l-am brutalizat și l-am adus la viață făcându-l tridimensional. Ei bine, mai are o planitate, dar în multe cazuri vezi și spatele și fața.

Dar faptul că folosești metal în această lucrare? Ai folosit foarte multe materiale perisabile, cum ar fi colajul și hârtia foarte subțire, așa că e foarte interesant să vezi că aici există un material permanent.

N.S.: E adevărat – e mult mai durabil. La un moment dat, în timp ce făceam planuri pentru Veneția, s-a discutat despre producerea unei lucrări pentru exterior. Bineînțeles, nu puteam lucra cu hârtie, așa că am început să explorăm ideea de a imprima pe aluminiu. Așa a început totul.

E interesant și pentru că ai mai folosit metal și înainte, dar aici nu folosești gravarea pentru sculpturi de zinc pe care ai folosit-o în trecut pentru imprimările tale cu cerneală. Există o legătură?

N.S.: Există, bineînțeles – nu m-am gândit la asta deloc! Bineînțeles că se leagă – imprimarea de cuvinte și chiar imagini. Dumnezeule, mulțumesc, ai perfectă dreptate. Există această relație.

Scanned with CamScanner

Ai folosit mult timp acele imprimări cu cerneală. Când ai început să faci asta?

N.S.: Am început să le fac atunci când am făcut *Codex Artaud*. Am cumpărat niște alfabete. Am comandat chiar unuia dintre acei puțini cioplitori în lemn din Queens care încă își mai câștigă existența din asta să facă niște alfabete noi, pentru că nu aveam alfabete complete pentru multe dintre lucrurile pe care voiam să le imprim – știi, citatele pentru *Codex*. Deci așa a început povestea asta în atelier, cu mult timp în urmă.

În anii '70?

N.S.: Da, la sfârșitul anilor '60, începutul anilor '70. Dar mi se pare că chestia asta e la fel de utilizabilă astăzi cum era și pe vremea în care lucram cu ulei de măsline. Deci așa s-a întâmplat. A existat acest tip de transformare de la dimensiunea a doua la a treia. În cazul prăjinii sunt trei dimensiuni, dar eu nu am făcut asta într-un mod realist, în sensul că multe dintre ele nu sunt în mărime naturală și sunt plate. Adică, e doar o foaie plată cu capete tăiate pictate pe ea.

Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

Oscar Niemeyer

(împreună cu Norman Foster)

Viețile artiștilor arhitecților

stArt

Scanned with CamScanner

M-am întâlnit prima oară cu Oscar Niemeyer împreună cu Stefano Boeri și Fernando Romero în Rio de Janeiro, în 1999. Îmi dorisem dintotdeauna să-l cunosc, dar începutul a fost foarte stângaci. Niemeyer nu voia să vorbească în engleză sau franceză, limbi pe care eu le vorbeam; voia să vorbească în portugheză. Eu îi puneam o întrebare și el răspundea în portugheză, apoi eu puneam încă o întrebare, fără să am habar despre ceea ce el tocmai spusese. Așa că a doua conversație de aici e dezlânată din acest motiv.

Mulți ani mai târziu, m-am dus în Brazilia împreună cu Norman și Elena Foster. Norman Foster a spus că nu se întâlnise niciodată cu Niemeyer, și am reușit să aranjăm o întâlnire și o conversație tripartită.

Una dintre arhivele mele conține conversații cu centenari, pe care artista Rosemarie Trockel m-a încurajat să le fac. Niemeyer avea o sută trei ani când a murit, iar noi am fost suficient de norocoși să ne întâlnim și să discutăm cu el cu doar un an înainte.

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

NORMAN FOSTER:

Am văzut ieri mica biserică, acea capelă din Pampulha.

OSCAR NIEMEYER:

Pampulha e foarte veche, dar nu mai e cum era înainte. Multe lucruri s-au schimbat acolo, a suferit multe modificări.

N.F.: Pentru mine a fost o clădire foarte importantă, când aveam douăzeci și unu de ani, înainte să încep să studiez arhitectura...

O.N.: A fost primul meu proiect...

N.F.: A fost și primul proiect care m-a influențat, la acel moment. Iar ieri am descoperit-o aproape din întâmplare, pentru că am trecut pe lângă ea cu mașina și nu mi-a venit să cred. Am văzut-o pe drumul de la aeroport. Apoi, în dimineața asta, am văzut pentru prima oară clădirea Ministerului Sănătății și Educației [actualmente Palatul Gustavo Capanema].

O.N.: Multe lucruri s-au schimbat în Pampulha. Orașul a fost făcut în grabă, ca și Brasília. Pampulha e foarte importantă pentru mine, pentru că a fost primul meu proiect. Apropo, sunt foarte încântat de vizita ta, pentru că îți apreciez foarte mult arhitectura.

N.F.: Aș vrea să spun cât de mult am apreciat în dimineața aceasta clădirea Educației și cât de surprins am fost de unele din lucrurile pe care le-am văzut.

O.N.: A fost proiectată de Le Corbusier, noi doar am preluat construirea ei, dar am schimbat multe lucruri. Am schimbat foarte multe lucruri, de exemplu am pus clădirea în centrul zonei – însă proiectul inițial a fost al lui.

N.F.: Asta am înțeles, dar pe mine m-au interesat două lucruri pe care publicațiile nu le pot înfățișa. Mi s-a părut că e o mostră strălucită și de arhitectură, și de urbanism. Mi s-a părut că pasajul de dedesubtul ei și spațiul urban erau strălucite, iar publicațiile nu înfățișează acest lucru, îl poți aprecia doar atunci când mergi să o vezi. Dar celălalt lucru a fost că am senzația că liniile curbe,

Scanned with CamScanner

toate liniile unduite nu veneau de la Le Corbusier, ci de la transpunerea schemei lui Le Corbusier, și că, la rândul ei, asta a influențat apoi opera viitoare a lui Le Corbusier. Și, din nou, asta e ceva ce cred că am descoperit în dimineața aceasta.

O.N.: Am schimbat multe lucruri, dar planul inițial a fost al lui.

N.F.: Da, da, înțeleg, dar mi s-a părut că e mai mult decât o schimbare: mi s-a părut că e o transformare, nu doar o modificare, dacă înțelegi diferența. Mi s-a părut că e ceva mai profund, poate.

HANS ULRICH OBRIST:

Ni s-a părut că, după aceea, curba a pătruns tot mai mult în opera lui Le Corbusier, așa că de fapt Le Corbusier a fost cel inspirat de experiența lui din Brazilia. Și poate că ar fi fantastic să auzim mai multe despre această curbă, pentru că eu îmi amintesc că, atunci când am făcut primul interviu cu tine [în 2000], tu ai vorbit despre curba care venea de la peisajul brazilian, de la munți, de la râuri. Ne poți spune mai multe despre asta?

Hans Ulrich Obrist

O.N.: Eu cred că arhitectura e o invenție. Putem să obținem de la un proiect rezultatul dorit, dar să inventezi un lucru e altceva. Arhitectura nu se poate rezuma doar la a proiecta o clădire care funcționează bine; ea poate de asemenea să fie frumoasă, poate să fie diferită, poate să fie surprinzătoare, nu-i așa? De fapt, surpriza este elementul principal la o lucrare de artă.

Este ceea ce Diaghilev a numit prin celebrul „Étonnez-moi!" [Surprinde-mă], pe vremea când lucra cu Jean Cocteau. De fapt, chiar azi dimineață vorbeam despre Diaghilev și Ballet Russes, pentru că mi se pare că și acesta a venit în Rio.

N.F.: Cred că am simțit împreună o parte a acelei surprize în [Muzeul de Artă Contemporană din] Niterói.

O.N.: Asta aduce arhitectura mai aproape de o lucrare de artă, nu-i așa? Surpriza e esențială.

N.F.: Cred că celălalt lucru e că folosirea acestor curbe unduitoare și modul în care rampele se împletesc sunt imposibil de apreciat în

Scanned with CamScanner

două dimensiuni. Cred că pentru mine ăsta a fost cel mai entuziasmant lucru de astăzi.

O.N.: Am încercat să creăm o structură avansată. Am hotărât să nu folosim deschideri mici, ci să facem spații deschise mari, care să ofere oamenilor mai multă libertate.

Dar, în termenii surprizei, din toate aceste numeroase lucrări, pentru că ai făcut atât de multe lucrări, care e surpriza ta preferată, care e clădirea ta preferată dintre toate clădirile tale?

O.N.: Nu știu. O lucrare mică e Casa das Canoas; una mare e clădirea Școlii. Acum mergem la o școală nouă, o altă clădire.

N.F.: O să mergem acolo mâine.

O.N.: Tocmai am făcut o clădire în Avilés, în Spania, cu o sală de spectacole, care a fost primită foarte bine, pentru că a fost realizată foarte bine.

Ne poți spune mai multe despre acest proiect din Spania?

O.N.: E o piață mare; pe o latură are o sală de spectacole și pe cealaltă un muzeu. Oamenii par să aprecieze cele două clădiri, cu spațiile goale și cele pline pe care le creează. Eu încă nu am văzut lucrarea, dar mi s-a spus că a fost primită bine.

Avem o revistă despre arhitectură...

N.F.: Ca persoană care a contribuit atât de mult la oraș – știu că există clădiri care nu se referă la oraș, dar foarte multe clădiri se referă la oraș – aș fi foarte interesat de orice reflecție despre orașul viitorului și despre direcțiile în care ar putea evolua orașele.

O.N.: Avem o colaborare excelentă cu inginerii noștri de structură. Cel actual este José Sussekind. E un tânăr foarte inteligent, care ne permite să folosim betonul în tot felul de moduri. Avem în Belo Horizonte un palat suspendat pe doar trei piloni, deci e la distanță de pământ, dar funcționează fără să încalce logica arhitecturii. Asta ne permite să ne folosim la maximum posibilitățile.

N.F.: Am trecut ieri pe lângă el cu mașina. L-am văzut. Am fost foarte încântați. Din nou, a fost o descoperire uimitoare făcută din

Scanned with CamScanner

întâmplare. Palatul era suspendat și întreaga zonă de sub clădire era complet liberă. Clădirea plutea minunat; arăta de parcă urma să-și ia zborul.

O.N.: Acum dispunem de toate opțiunile. Pe vremuri, în Renaștere, ca să faci o cupolă nu puteai depăși patruzeci de metri. În ziua de astăzi poți să mergi până la două sute de metri. Noi am făcut o cupolă de patruzeci de metri înălțime [Centrul Cultural Internațional Oscar Niemeyer] în Avilés, în Spania, iar cu noul sistem disponibil au avut nevoie de doar zece zile ca să o construiască.

Norman a adus în discuție și problema orașului. Pe 1 ianuarie anul acesta discutam în Engandin [Elveția] chiar despre această idee de a-l intervieva pe Oscar și de a purta această conversație. Existau foarte multe motive pentru această conversație, dar unul dintre ele e faptul că atât Oscar, cât și Norman au inventat orașe. Evident, există exemplul Brasíliei, iar Norman a inventat Masdar, un oraș ecologic pentru secolul XXI.

O.N.: Brasília a fost inventată de Lúcio Costa; eu am fost însărcinat cu arhitectura. Atunci când vin oameni să discute cu mine, de obicei arhitecți, eu subliniez în general aspectul social. Cred că arhitectura e importantă, dar viața e și mai importantă.

N.F.: Urma să spun că eu mă trezesc repetând ideea că infrastructura, spațiile publice, conexiunile, urbanitatea... probabil sunt mai importante decât clădirile individuale. Iar acelea sunt spațiile sociale; sunt spațiile publice, piețele, drumurile, parcurile... Probabil că ele leagă clădirile laolaltă.

O.N.: În Brazilia, tinerii citesc foarte puțin. De aceea aici, la birou, am început în urmă cu cinci ani să organizăm cursuri despre filosofie și cosmos.

N.F.: Eu cred că, într-un fel, ce îmi place la opera lui Oscar Niemeyer este faptul că clădirea individuală se referă mult la aleea publică, la dimensiunea publică, într-un mod care e aproape ca un oraș în miniatură, care se referă la spațiile publice.

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

Ultima oară când am discutat, Oscar Niemeyer ne-a spus că Brasília era nu doar o utopie, ci și o necesitate. Norman a spus ceva similar când am discutat despre Masdar. Masdar a fost o necesitate. Așa că cred că ar fi plăcut, Norman, dacă ne-ai putea vorbi, și dacă i-ai putea vorbi și lui Oscar, despre Masdar.

N.F.: Ei bine, Masdar încearcă să învețe de la spațiile tradiționale din deșert și de la modul în care clădirile tradiționale folosesc umbrirea, de exemplu, a creat străzi destul de înguste și a fost foarte prietenos cu pietonii, toate acestea contribuind la un viitor sustenabil. Masdar încearcă să ofere prioritate și importanță pietonului și să situeze mașina ca importanță sub pieton. Încearcă să învețe de la clădirile tradiționale din trecut care foloseau umbra, străzi umbroase, deschideri umbroase... De asemenea, e vorba despre tinerețe, pentru că prima lui parte e o universitate. Așa că e vorba despre tineri care găsesc modalități de a crea surse regenerabile de energie; așa că e vorba despre viitor.

Ar fi foarte interesant de aflat, dacă ar fi ca Oscar să facă astăzi Brasília din nou, în ce mod ar fi ea diferită? Știu că el a fost implicat mai mult în arhitectură decât în urbanism, dar ar fi interesant de văzut, dacă ar proiecta astăzi orașul, care ar fi abordarea lui...

O.N.: Eu respect foarte mult Brasília; a fost făcută de un arhitect brazilian foarte competent. Dar fiecare are alte idei despre un anumit lucru. Eu m-am gândit la o mică modificare a centrului orașului, pentru a oferi capitalei o imagine mai monumentală. Dar ei au hotărât să nu adopte acea idee, iar Brasília pe care ai studiat-o e un oraș simplu, rațional. Ce părere ai despre urbanismul Brasíliei?

N.F.: O s-o vizitez duminică, abia aștept să merg acolo. Îmi place foarte mult tot ce am văzut din arhitectura ei, mi se pare inspiratoare și sunt nerăbdător să o văd în realitate. Eu cred că un oraș nou e întotdeauna o provocare interesantă. Probabil că e dificil [să emit o părere] înainte de a-l vedea cu ochii mei. E

Scanned with CamScanner

întotdeauna o provocare interesantă să creezi un oraș ca o entitate complet nouă. Cred că e o mare provocare.

Cele mai multe orașe s-au dezvoltat organic, de-a lungul multor secole, și e ceva foarte rar că există orașe instantanee, precum Brasília și acum orașul tău.

N.F.: Deși eu bănuiesc că Brasília s-a dezvoltat organic, plecând de la nucleul ei.

O.N.: Oamenilor le place Brasília. E rațională, își păstrează aspectul ușor urban. Cred că Brasília are o latură foarte bună. Când va fi terminat, va fi un oraș de o importanță certă. Eu am susținut întotdeauna că Brasília nu e opera mea, ci a lui Lúcio, care este un arhitect foarte talentat și a pus în proiectul acesta inima și voința lui. Proiectul a fost făcut în grabă; Lúcio l-a prezentat în cincisprezece zile. Orașul e primitor, intri și e plin de vegetație și viață, seamănă puțin cu Brazilia, care e plină de tot felul de lucruri, plină de farmec.

N.F.: Ce mă impresionează pe mine din imaginile pe care le-am văzut este modul în care arhitectura reușește să creeze atât de multe identități. Cred că e extraordinar că, într-un fel, vocabularul arhitecturii reușește să creeze clădiri religioase sau o clădire legată de justiție... Asta mi se pare o realizare extraordinară.

O.N.: Am făcut ce am putut, fiecare cu ideile lui. Brasília are o latură bună, s-a adaptat la amplasamentul ei; brazilienilor le place Brasília. E un loc în care te poți opri, te poți odihni. Eu cred că Brasília e fantastică. Pădurea, dealurile... E o țară foarte frumoasă, nu-i așa?

N.F.: Am în cap o imagine cu niște spații foarte generoase și cu modul în care spațiile urbane găsesc apoi spații publice în interiorul clădirilor prin echivalentul colonadelor... dar aștept să văd asta. Cu cât mă gândesc mai mult la funcționarea clădirilor individuale, cu atât mai mult înțeleg importanța spațiilor publice pe care le creează ele, așa cum și orașele creează spații publice. Parcurgerea rampelor [Muzeului de Artă Contemporană din

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

Niterói] de astăzi a fost o experiență extraordinară. Așa că *înainte* să intri în clădire există o ceremonie minunată... Iar rampele sunt aproape ca un dans în spațiu, care îți dă posibilitatea să vezi clădirea din unghiuri diferite, înainte de a intra în ea efectiv. Iar asta mi se pare magic. Absolut magic.

O.N.: Ăsta a fost scopul meu.

N.F.: Funcționează minunat.

O.N.: Curbele și rampele oferă soluții minunate. Ai fost la Palatul Alvorada? Vei vedea coloanele în care am preschimbat forma obișnuită; ele formează o curbă care creează o distanță față de galerie. E un exemplu al modului în care ne putem juca cu arhitectura fără a afecta buna ei funcționare. Palatul nu are grinzi: doar un set de curbe și coloane.

N.F.: Abia aștept să-l văd.

Am discutat despre multe proiecte diferite, dar nu am vorbit despre momentul actual. Sunt foarte curios, Oscar, ce ai lucrat astăzi sau în ultimele câteva zile. Ai putea oare să ne vorbești puțin [despre] ce ai desenat, ce ai gândit...?

O.N.: Am mult de lucru: clădiri, seturi de clădiri... Tocmai am terminat proiectul pentru Spania. Oamenilor le-a plăcut mult: două clădiri într-o piață imensă, unde era ușor să păstrezi o relație între spațiile pline și cele goale, ca și relația dintre cele două clădiri. Lucrez la un proiect foarte interesant din Germania. Mi-au dat o comandă să fac o „Casă Modernă", care nu va fi construită pentru locuit, ci ca să atragă atenția asupra a ceea ce poate fi astăzi o locuință. Casa a ieșit din imaginația mea, mi-au spus să fac orice vreau eu. Mi se pare interesantă, pentru că e un proiect care va influența mințile vizitatorilor.

Și care e cel mai recent dintre toate aceste trei proiecte? Chiar ultimul?

O.N.: E o lucrare despre religie, despre bisericile și templele pe care le-am construit. Am fost uimit să văd cât de multe biserici erau,

Scanned with CamScanner

douăzeci și trei de biserici! Acum lucrez la o catedrală imensă și minunată din Belo Horizonte. Eu sunt ateu, dar provocarea unei catedrale e atât de minunată, atât de bogată, încât îți permite să folosești multe idei.

N.F.: Și e minunat că revii la locul primei tale comenzi, care a fost tot o biserică.

O.N.: Da, e adevărat. Trebuie să construiesc o capelă, o mică biserică. Am hotărât ca, atunci când o să începem planul, să o proiectăm fără creion, doar în imaginație. Așa că m-am gândit la o cruce foarte mare, iar arhitectura bisericii să iasă din brațele crucii. E foarte frumos și simplu; religia e semnalată de cruce, iar biserica apare din aceasta. Am petrecut mai mult timp imaginându-ne proiectul decât lucrând efectiv la el. Când mă apuc de un proiect, am deja o idee. Ne putem imagina totul, până și interioarele.

N.F.: Asta e minunat, deoarece crucea devine arhitectură! E interesant că o capelă foarte mică și o catedrală imensă se referă ambele și la spațiul public, care duce spre interior.

O.N.: Ideea e foarte simplă; se bazează pur și simplu pe cruce.

N.F.: Ambele sunt proiecte foarte urbane.

O.N.: Când am început să lucrez la catedrala pentru Brasília, m-am gândit să o fac rotundă; apoi am alungit coloanele și asta a fost tot! Problema luminii și alte lucruri vin mai târziu în proiect. Pot să fac spații mai generoase, mai mari, care devin mai înalte din cauza plafonului, deci pot varia arhitectura mai mult. De obicei vrem deschideri mari. O să te duci în Brasília, nu-i așa? O să vezi turnul de beton, de o sută șaptezeci de metri înălțime, care se potrivește bine cu orașul. La Palatul Alvorada, în loc să fac coloane verticale, am făcut unele curbe. André Malraux a venit aici și a spus că aceste curbe sunt foarte frumoase, ca unele grecești. Ai fost în Grecia? La Partenon? Are niște coloane imense.

Ai vise nerealizate? Ai proiecte de vis pe care ai vrea să le realizezi?

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

O.N.: Aş vrea să construiesc un stadion, un tip de stadion complet diferit. M-am gândit să fac unul cu o cupolă de două sute de metri, din care să apară montanţii; e un subiect interesant. Aş vrea, de asemenea, să creez o moschee; cu o soluţie complet diferită, delicată. Munca e ceea ce oferă satisfacţie arhitectului, dar uneori e greu. Am petrecut atât de mult timp gândindu-mă, gândindu-mă la proiect, la probleme, la condiţiile de construcţie; arhitectura e fascinantă. Lucrările lui Foster pe care le-am văzut sunt minunate. Învăţăm mereu!

N.F.: E o pasiune minunată pe care poţi s-o împărtăşeşti cu ceilalţi. Suntem foarte norocoşi.

Poate că ultima, chiar ultima întrebare ar putea fi întrebarea Rainer Maria Rilke: care ar fi sfatul tău pentru un tânăr arhitect de acum?

O.N.: Cel mai important e faptul că arhitectura nu are doar un aspect funcţional: trebuie să fie frumoasă, trebuie să fie diferită, trebuie să fie surprinzătoare, ca să fie o lucrare de artă. Betonul ne permite orice! Am construit pentru un prieten o capelă, în grădina casei lui. Am lucrat cu lumina în aşa fel încât, după ce am terminat, am rămas uimit! Clădirea părea să plutească! Prietenul meu a fost foarte încântat să aibă o asemenea capelă.

Poţi să ne spui mai multe despre revista de arhitectură – Revista Nosso Caminho?

O.N.: Suntem la al şaptelea număr. În acest caz, arhitectura e doar un pretext. Ce vrem noi e să elevăm nivelul de cunoaştere al tinerilor. Tinerii nu citesc prea mult şi vrem să-i stimulăm să o facă. Revista noastră abordează orice: literatură, poezie, cosmosul... E o revistă care distribuie cunoştinţele într-un mod foarte generos. Acest ultim număr include un studiu despre o cometă care va trece foarte aproape de pământ. A trecut deja o dată şi va trece pe-aici din nou; există anumite aşteptări faţă de asta în rândul unor oameni care nu ştiu prea mult despre acest domeniu.

Scanned with CamScanner

Specialiștii cred că nu va fi o problemă, dar o să treacă chiar foarte aproape de noi.

Este un alt lucru pe care voi doi îl aveți în comun, această abordare transdisciplinară. Pentru că am găsit un citat în care Norman spune că „arhitectura e o disciplină atotcuprinzătoare, nu o disciplină artistică."

O.N.: Când ieșim de la cursul nostru despre cosmos, vedem că universul e ceva absolut fantastic și ne simțim foarte mici. Vrem să cunoaștem lumea noastră, cum a apărut ea; să știm dacă Big Bang-ul e o certitudine. Acum se construiește un Big Bang în Europa, ca să confirme explozia inițială. Dar e greu de crezut, trebuie să așteptăm rezultatul. Cu toate acestea, e un experiment fantastic. Suntem la bordul unei nave fantastice! Gândim cu ajutorul unui creion. [*Lui NF*] Noi ne jucăm *amândoi* cu creionul, nu-i așa?

N.F.: Da!

Nu ar putea exista concluzie mai minunată. Mulțumesc foarte mult.

Hans Ulrich Obrist

Forme noi

O.N.: Eu am considerat întotdeauna că arhitectura e o problemă de invenție. Trebuie să faci întotdeauna ceva diferit. Tu ai fost deja în Brasília?

STEFANO BOERI: Încă nu.

O.N.: Dacă te duci, uită-te bine la clădire. Poate că ai văzut lucruri mai bune prin lume, chiar lucruri mai frumoase, dar nu ai mai văzut nicăieri ceva la fel. Căutăm întotdeauna forme noi și diferite și încercăm să inventăm ceva nou în arhitectură. Aș face și astăzi exact la fel, cu acea colonadă, totul cu un ritm de diferite deschideri.

S.B.: Vrei să spui că vrei să-l faci pe privitor să tresară.

Scanned with CamScanner

O.N.: Aş recrea acelaşi spaţiu, pentru că spaţiul face parte din structură. Aş face acea colonadă altfel, în diferitele ei părţi, cu diferite distanţe între coloane, aici cincisprezece metri, aici trei metri, aici nouă metri. Asta are ceva muzical. Gândeşte-te la clădirea Mondadori, acel spaţiu de beton. Ei bine, clientul meu voia să fac toate spaţiile la fel, dar eu nu aş fi putut nicicum să le fac pe toate simetrice. Am refuzat şi am făcut ce am vrut eu. Acest tip de abordare îi dă clădirii posibilitatea de a crea în privitor o senzaţie de surpriză.

S.B.: Ai avut o relaţie îndelungată cu Giorgio Mondadori; aţi devenit prieteni, nu-i aşa?

O.N.: Da, am devenit prieteni, mă respecta mult. Prima dată când l-am văzut, Mondadori mi-a arătat casa lui şi apoi, imediat după asta, m-a dus să jucăm fotbal. Era un om bun.

Am fost, împreună cu Mendes da Rocha, în atelierul lui din São Paolo şi am văzut superba lui casă [făcută de Niemeyer] din Copa.

O.N.: Am realizat acel proiect acum patruzeci de ani, când am făcut acel stâlp cu „gerbera puera". Am creat acea cupolă, dar nu am intrat niciodată înăuntru, nu au renovat nici măcar acum acel spaţiu. E un spaţiu interesant, văzut de afară. Ştiu că au inserat un mezanin şi au creat un spaţiu deschis în jurul cupolei. Mi-a plăcut mult această modificare, când am văzut-o.

Ce trebuia să fie acest stâlp, iniţial?

O.N.: Iniţial trebuia să fie un spaţiu expoziţional, făcea parte dintr-un centru cu sală de spectacole şi zonă pentru expoziţii. Dar aşa se fac lucrurile în Brazilia: au construit doar jumătate din ce era planificat, au construit cupola, dar nu şi sala de spectacole, şi deocamdată intrarea a rămas aşa. Ajungi şi găseşti o cupolă de una singură. În plus, de ani de zile e închis.

Mai e ceva legat de proiectul Copa: există apartamente de diferite mărimi, aşa că există un spectru de clase sociale pe care de regulă nu îl găseşti într-o clădire obişnuită.

Scanned with CamScanner

O.N.: A fost nevoie de curaj pentru proiectarea unei astfel de clădiri la momentul acela. Eu am făcut planul și un prieten al meu a construit-o. Mi-a plăcut fațada curbată. Dar nicio clădire aliniată la stradă nu poate avea un caracter al ei – strada e prea haotică și prea plină de panouri publicitare. Ceea ce vedem face parte din fațada care în principiu e destul de plăcută, dar restul e groaznic. Fie în Rio, în São Paolo sau în orice alt oraș modern, ca să vezi o clădire bună trebuie să vezi cartierul în care e plasată. Cele mai multe clădiri sunt de prost-gust. Nu îmi face nicio plăcere să proiectez blocuri de apartamente sau clădiri de birouri. Dacă te uiți în cărțile mele despre lucrările existente vei vedea că nu fac aproape nimic altceva în afară de muzee și teatre, lucruri care îmi plac și care îmi dau posibilitatea de a găsi diferite tipuri de soluții. Nu pot avea prea mult interes pentru proiectarea de blocuri de locuințe, chiar dacă ele ies bine, chiar dacă se dovedesc a fi durabile: aceste proiecte nu îmi oferă niciodată o prea mare senzație de împlinire. Așa e orașul modern – să luăm Parisul, de exemplu. Pe vremuri, se găsise deja o metodă: nu făceau clădiri înalte, rămâneau la aceeași înălțime pentru cornișe, pentru clădiri, aceleași proporții pentru ferestre, și astfel orașul își păstrează caracterul. În Brazilia nu e așa, și nici în multe orașe din afara Braziliei.

În Belo Horizonte există o clădire în formă de lamă.

O.N.: E un bloc de apartamente, nu mă interesează.

[*Scena se mută în zona de proiectare*]

O.N.: Când fac un proiect, orice proiect, mă gândesc la funcția sa și fac ca forma și funcția să coincidă. Cele două se nasc împreună. Primul proiect pe care l-am făcut, pe care l-am recunoscut ca fiind al meu, a fost biserica din Pampulha. Am vrut să creez o arhitectură mai ușoară decât acel tip de clădiri pe care le vedeai de obicei pe vremea aceea. Știu că nu am influențat pe nimeni. Când am proiectat biserica din Pampulha, de lângă Belo

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

Horizonte, arhitectura ei a fost radical diferită de orice altceva se făcea în Brazilia. Dacă ar trebui să spun care a fost influența primită de la Le Corbusier, aș spune doar că mi-a dat acest sfat: „Arhitectura e invenție." Când am proiectat Pampulha, principala mea preocupare a fost să folosesc curba. De fapt, am acoperit biserica în curbe! În Pampulha am vrut să fac ceva mai ușor, a fost primul meu proiect. Pentru mine, el e mai important decât Brasília. Acolo am început să dau viață arhitecturii mele.

FERNANDO ROMERO: Tocmai am vizitat casa din Canoas. Ai putea să ne spui ceva despre cum a evoluat proiectul?

O.N.: Exista o bucată de teren care cobora în pantă, înțelegeți. Eu voiam să mă afund în natură. Am pus dormitoarele acolo [în partea de jos] și deasupra spațiul de zi. Le-am protejat printr-o formă de genul ăsta [*desenează un acoperiș cu consolă ondulată*], proiectată așa. Și astăzi continuă să fie o casă modernă. Dacă o vizitezi, are deja patruzeci de ani, dar e simplă, nu are probleme, funcționează bine. Casa asta datează cu mult dinaintea Brasíliei.

*Azi-dimineață am văzut Muzeul Niterói, unde erau foarte multe proiecte la care ai lucrat tu. [*Descrie amplasamentul muzeului*] Sunt o sută de metri între amplasamentul lui și bază. Aici e un drum, aici o biserică și aici încă o biserică.*

O.N.: Problema pe care am avut-o aici a fost cu unitatea dintre spații. Aici există o biserică cu o cupolă suspendată în aer, care măsoară patruzeci de metri, singură în spațiu, apoi mai există o clădire aici. Am vrut ca, înăuntru, pereții să fie complet albi; poate și o pictură, o sculptură, unde era posibil. Nu vreau să fac arhitectură care promovează materiale moderne. Nu vreau să fac arhitectură care explorează raportul dintre diferite arte. Încep cu problema funcției unei clădiri [*desenează o cupolă mare și o împarte în două*]. În această clădire există o scenă de doi metri înălțime, parter și puncte de acces. Nimic nu poate fi mai clar decât asta: forma și fațada sunt riguros adaptate planului de activitate și îl urmează cu claritate.

Scanned with CamScanner

S.B.: Dacă stai să te gândești, îți imaginezi proiectul și îl desenezi cu acest tip de abordare.

O.N.: Depinde, în funcție de caz. Odată eram în Algeria, trebuia să fac o moschee și am început să mă gândesc la ea, să mă gândesc la modul în care ar trebui să fie, și am transpus-o în desene. Era cam așa [*desenează conturul unei moschei*]. Am hotărât că aici ar fi trebuit să fie coloanele, apoi am făcut o pasarelă așa. Alteori a trebuit să mă gândesc mult mai mult. Am realizat recent un proiect care acum e în construcție: un muzeu mare în Paraná. Planul e interesant – am ridicat deja o clădire în Paraná acum patruzeci de ani, o construcție de felul acesta [*desenează o clădire lungă și îngustă pe piloți*].

Unde e asta?

O.N.: În Paraná. Era de sine stătătoare, de două sute de metri lungime, foarte frumoasă, complet închisă. Iluminată de deasupra. Am decis că din clădirea proiectată pentru Paraná puteam face un muzeu. Imaginați-vă numai că am o clădire de felul acesta [*arată spre clădirea lungă și îngustă*], iar aici mi s-a cerut să proiectez un muzeu, așa că am decis să amenajez o sală mare aici [*referindu-se la clădirea lungă și îngustă*]. Iar locuitorii din Paraná au apreciat foarte mult această clădire, așa că am suspendat un muzeu aici [*desenează o ciupercă lângă clădirea lungă și îngustă*]. Conexiunile sunt aici [*arată spre baza ciupercii*]. Am amplasat un muzeu mare aici. Când clădirea aceasta va fi gata, vei avea impresia că aceste două clădiri au fost înălțate în același timp. Pentru că în clădirea aceasta care are patruzeci de ani, spațiul dintre coloane e de șaizeci de metri și de treizeci de metri. Dacă inginerul de structură ar reface astăzi calculele pentru clădirea aceasta, am face-o așa, cu aceeași îndrăzneală pe care am manifestat-o acum patruzeci de ani. E o clădire absolut modernă. [*Arată fotografia machetei*]

Iată clădirea veche, absolut modernă. Deschiderile sunt de douăzeci, șaizeci, treizeci de metri. Cealaltă, care urmează să fie

Scanned with CamScanner

construită, va avea optzeci de metri înălțime și va fi de sine stătătoare, pentru a sublinia prezența celei moderne, pentru că un muzeu trebuie să aibă aerul că e muzeu, și îl și are, are un aspect de muzeu. Așa și trebuie să fie. În schimb, există foarte multe muzee, până și în New York, pe lângă care poți trece fără să-ți dai seama ce sunt, dacă nu ar scrie „muzeu" pe ele. A, nu – un muzeu trebuie să-ți lase impresia că chiar e un muzeu.

Acest muzeu e foarte important în activitatea ta actuală?

O.N.: Muzeele pot fi foarte diferite. Modul în care funcționează un muzeu depinde de diferiți factori. Muzeul Genita Rocha a fost ușor de făcut. Avea nevoie de un sprijin aici [*desenează*], am proiectat acest sprijin și – ca prin minune – arhitectura a luat naștere. Nu am putut să ascund peisajul. Ca să apăr peisajul, am înălțat arhitectura mai sus, lăsând ochiul să privească liber spre peisaj. În arhitectură, totul are o explicație. Muzeul a fost așa, rotund: am pus o rampă, apoi încă una. Am adăugat încăperile.

S.B.: Desenul tău e o sinteză. De multe ori e un desen al elevației; e dificil să distingi în desenele tale planul.

O.N.: Arhitectul trebuie să studieze și să înțeleagă planul la momentul potrivit. El trebuie să simtă spațiul, să îl vadă ca pe un volum. Acesta a fost conceptul la acest muzeu, așa era terenul. A trebuit să protejez peisajul.

La ce lucrezi acum?

O.N.: O clădire nouă, care are un singur punct de sprijin central și care se înalță solitar în spațiu. E clădirea Procuraturii din Brasília. Are un pilon de sprijin central și e suspendată de sus prin hobane. E o clădire publică, iar eu cred că o clădire publică ar trebui să stârnească surpriza privitorului, să îi arate că tehnologia evoluează, în principal pentru binele publicului. Da, pentru că în Brazilia publicul nu beneficiază de nimic. Trebuie ca oamenii să se poată opri și să o admire, să fie surprinși de toate acestea. Clădirea e aproape terminată.

Scanned with CamScanner

S.B.: Când primești o comandă pentru un proiect, începi cu o schiță? Cu o idee formală?

O.N.: La început trebuie să mă gândesc. Apoi încep să desenez, caut forma. Încerc să folosesc betonul în toate formele pe care el le permite, cât mai mult posibil, cât de departe pot eu să merg. Folosim tehnologia nu ca funcție a clădirilor care se înalță lângă clădirile noastre, ci ca să ne gândim la întreg spațiul înconjurător, astfel încât să nu-l distrugem, ci să-l potențăm.

S.B.: Ideea de beton e ideea unui limbaj comun.

O.N.: Eu cred că fiecare arhitect trebuie să aibă propria lui arhitectură. Eu am arhitectura mea, cu modestie; fac ce vreau eu, destul de liber. Și nu pun mare preț pe arhitectură ca disciplină. Mi-am petrecut viața la planșeta de desen, dar ce e important în lume nu e arhitectura, ci să-i ajuți pe oameni să lupte pentru o lume mai bună: să-i ajuți pe săraci, asta e cu adevărat important. Arhitectura e o distracție. Nu schimbi nimic cu arhitectura!

S.B.: Relația ta cu politica e în continuare importantă? Ce fel de relație există între arhitectură și politică?

O.N.: Tocmai am terminat de dat un interviu, înainte să veniți voi. Și, de vreme ce am stat în exil în Franța, în timpul dictaturii, am fost întrebat ce părere am despre politică și despre de Gaulle. Pentru că, atunci când m-am dus eu în Franța, de Gaulle a emis un decret care mi-a permis mie și altora să lucrăm acolo ca arhitecți. Așadar, m-au întrebat ce cred eu despre de Gaulle. Am răspuns că politica e importantă, cu atât mai mult în mijlocul acestui haos mizerabil împotriva căruia nu protestează nimeni.

O.N.: Le Corbusier nu a fost important, dar Fidel Castro a fost important.

Am văzut expoziția ta de la Paris. Există numeroase sculpturi și monumente politice făcute de tine. Ai întreținut întotdeauna un dialog cu artiștii, cu scriitorii, cu alte forme de artă. Care este rolul relației tale cu diversele forme de artă?

Scanned with CamScanner

O.N.: Nu cu mult timp în urmă, am înființat un curs de arhitectură în Rio de Janeiro. Când le vorbesc studenților, le spun întotdeauna că nu e suficient să termine școala și să fie, să spunem, mari arhitecți. E important să termine și să fie niște oameni care cunosc viața, care cunosc problemele lumii, care cunosc sărăcia. Și trebuie să fie pregătiți și capabili să fie deschiși în fața vieții. Acest curs pe care l-am instituit durează două luni. E un curs de arhitectură, dar în paralel cu el organizăm prelegeri despre literatură, filosofie, istorie. De fapt, noi, arhitecții, trebuie să avem o idee generală despre ce se întâmplă în lume. Arhitectul trebuie să fie capabil să citească, să scrie. De exemplu, dacă eu lucrez la un proiect, atunci când simt că e gata scriu un text, dar dacă rămân fără idei mă întorc la planșeta de desen, pentru că lucrările mele sunt acceptate și înțelese mai bine pe baza textelor care le însoțesc decât pe baza arhitecturii înseși. Nimeni nu înțelege arhitectura. Dacă intri în clădirea Ministerului Sănătății și Educației vei vedea o încăpere cu o fereastră mare care dă spre un interior. Nimeni nu-și dă seama, dar atunci când a venit fiul lui Nervi – un mare inginer italian – s-a oprit exact acolo și a spus că lucrează în Italia la un pod de un kilometru lungime care folosește un sistem similar. Există aceste subtilități foarte misterioase ale arhitecturii pe care nu le înțelege nimeni.

La firma mea toată lumea trebuie să știe despre filosofie. Trebuie să știm că mai întâi a fost creat cosmosul. Fără îndoială, omul nu e mai puțin important decât cosmosul și nu are o istorie evolutivă mai puțin însemnată decât acesta.

În chestiunea abordării interdisciplinare: în trecutul tău există un dialog atotprezent între diverse discipline artistice, alături de arhitectură. Este ceva deliberat sau doar accidental?

O.N.: Eu îmi datorez în parte formația intelectualilor cu care am fost prieten. Am activat în Partidul Comunist, prietenii mei mă chemau să discutăm problemele obișnuite, am protestat...

Scanned with CamScanner

Spune-ne cum ai ajuns să proiectezi Brasília.

O.N.: Lucram la proiectul lui Le Corbusier pentru Ministerul Educației. Capanema, care pe atunci era ministru, i-a cerut colegului meu Carlos să proiecteze o universitate, iar mie mi-a spus să încep să lucrez la planul unui spital. Dar directorul de proiect trebuia să fie Sousa Campos, care era foarte bun. Într-o zi, acesta a venit, s-a uitat la planuri și a întrebat „Ce e asta?" Era un spital, însă unul diferit de ceea ce ai considera în mod normal că e un spital. Am avut o lungă dispută în privința lui și eu m-am oferit să demisionez. Dar el nu a vrut să-mi accepte demisia. M-a chemat la biroul lui. Eu eram îngrijorat, dar eram pregătit să-mi susțin argumentele. Totul s-a terminat cu bine; am rămas buni prieteni până la moartea lui.

Dar când a apărut ideea de a construi Brasília, Capanema a fost cel care m-a recomandat ca posibil arhitect. Dacă eu nu mi-aș fi susținut argumentele și aș fi demisionat, dacă Sousa Campos nu mi-ar fi respins demisia, dacă nu am fi rămas prieteni... atunci nu am fi făcut Pampulha. Așa e viața, e plină de neașteptat; nu știm niciodată ce urmează să se întâmple.

Chestiunea Pampulha e importantă. Ea a apărut dintr-un dialog cu politicianul care mai târziu a devenit președinte. Iar Pampulha a fost predecesoarea Brasíliei.

O.N.: Am spus asta deja. Pampulha a fost începutul Brasíliei. Aceleași probleme de inginerie, aceleași probleme tehnice care mai târziu s-au multiplicat la Brasília. Era același lucru, numai că Brasília era la o scară diferită, mult mai mare. Brasília a fost o aventură de la capătul lumii. Nu exista niciun contact, niciun drum, nu exista absolut nimic. A fost un lucru important pentru țară, întreprins cu un anumit optimism. Să construiești un oraș în patru ani nu e ușor. A trebuit să construim clădiri, străzi, piețe, un întreg oraș, pe scurt. Impresia pe care o lăsa el era că în Brazilia se poate face cam orice.

Scanned with CamScanner

Mai există un fir roșu care străbate autobiografia ta, călătoriile...

O.N.: Am călătorit întotdeauna în grup. Mă opream, glumeam, strigam după oameni. Am făcut odată o călătorie greu de imaginat. Am fost la Roma și trebuia să merg în Algeria. Trebuia să iau trenul, bagajul era deja urcat la bord și am văzut multă agitație, toată lumea discuta. Am hotărât să nu iau trenul acela, dar cum puteam să ajung în Algeria? M-am dus la o companie de închirieri auto, dar care închiria mașini doar pentru weekend. Am închiriat o mașină și am condus până în Algeria: am străbătut Italia și Marocul și am lucrat trei luni în Algeria. Abia după trei luni mi-am amintit că mașina fusese închiriată pentru weekend. Am ajuns înapoi în Paris, crezând că o să ne aresteze. Eu am rămas la hotel, în timp ce nepotul meu s-a dus și a restituit mașina. La compania de închirieri auto i s-a spus că firma de asigurări plătise deja banii. Pe scurt, am făcut totul cu foarte mult calm. Ca să mă simt bine și să am companie – bineînțeles, eram dispus să plătesc eu totul. Acestea sunt lucrurile cu adevărat plăcute.

S.B.: Betonul se pretează la arhitectura modernă sau, poate, se pretează la un anumit tip de regionalism, la istoria orașului modern din Brazilia și America de Sud, pentru că tu ai o abilitate rară de a-l folosi.

O.N.: Nu mă interesează să vorbesc despre arhitectura braziliană sau franceză. Cândva era mai ușor să menții arhitectura mai uniformă. Astăzi e altfel. Într-o zi, Alvar Aalto a spus că nu există arhitectură antică și arhitectură modernă, există doar arhitectură bună și arhitectură proastă. Sunt de acord. Arhitectură proastă: Mies van der Rohe. Arhitectură franceză: Le Corbusier. Așa stau lucrurile. Fiecare arhitect își creează arhitectura lui. Mie îmi place betonul armat. Nu ai de ce să te gândești la trecut. Dacă ai un spațiu de felul acesta [*schițează o cupolă mare*], de exemplu muzeul pe care îl fac în Brasília: e o cupolă care măsoară optzeci de metri. Are o rampă care urcă așa și care iese în afară treizeci de metri, făcând legătura dintre un etaj și celălalt, creând o conexiune, un acoperiș cu consolă și ferestre peste

Scanned with CamScanner

tot împrejurul clădirii. Iar tu vezi cupola, betonul armat. Pe vremea Renașterii italiene, toți erau fascinați de coloana grecească: obișnuiau să discute despre proiectarea unei capitale și ajungeau la un moment în care aproape li se părea că pot să facă arhitectură ca pe vremea Romei antice.

Ce e important în privința Renașterii italiene e uniunea dintre diferite arte.

O.N.: Arhitectura nu are niciun fel de influență. Atunci când va exista o lume mai bună, vom avea probleme diferite și mai mari decât în prezent, unele mai importante. Iar oamenii vor aborda acele probleme în mod direct. Crezi că oamenii au trecut vreodată prin vremuri mai rele decât cele de acum? Lumea a devenit mai întunecată, nu-i așa? Arhitectura nu schimbă lumea; schimbă doar strada. Cum se spunea în timpul Revoluției Franceze: lucrurile merg prost, dar valorile egalității, libertății și fraternității rămân și se răspândesc.

Poți să-mi spui mai multe despre organic, despre trup? Există, poate, o paralelă între organic și curba ta?

O.N.: Eu cred în invenție. Un copil de zece ani poate să facă un desen minunat, iar când vede tablourile marilor artiști să cadă în mod facil în jocul pervers al repetiției, pierzându-și puterea invenției și devenind monoton. Trebuie să te opui acestui lucru. De exemplu, am foarte multe cărți despre arhitectura mea. Dar nu le citesc. Nu le disprețuiesc, dar vreau să fac altceva. Îmi plac egiptenii, care nu aveau idei, dar aveau un simț înnăscut al monumentalității. Le Corbusier mi-a spus odată că el nu se teme de monumentalitate.

Opera ta de scriitor coincide cu opera ta arhitecturală. Ai proiectat mult, dar ai produs și numeroase scrieri teoretice.

O.N.: Îmi place cu adevărat să scriu. E o distracție. Profesiunea arhitectului e solicitantă, există o mie de probleme... o nebunie. Îmi

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

place Jorge Amado, el scrie cărți, e o persoană fantastică, foarte suprarealist. Îmi place foarte mult un scriitor portughez numit [José] Saramago, și el e foarte bun. E un mare scriitor. Am luat prânzul împreună și el mi-a arătat fotografii cu insula pe care locuiește și cu casa lui. E un scriitor important.

Și Arafat e important, ia poziție, spune clar ce gândește. Am cunoscut foarte mulți oameni în viața mea. Știu cum sunt oamenii; nu mai am surprize. L-am cunoscut pe Sartre, care era formidabil; m-am întâlnit cu el în Paris, în timpul unui marș de protest. Îmi amintesc Parisul în care ne amestecam cu intelectualii, cu prietenii mei din exil, gândindu-ne la prietenii noștri care erau torturați.

O să fac un monument [*se întoarce și arată spre un desen cu un fel de obelisc*]. E un monument de douăzeci și cinci de metri înălțime. Va avea o inscripție: „Pământul este al nostru". Pământul e important pentru Brazilia. [*Arată spre un desen cu o pictură murală de treizeci de metri lungime pentru una din clădirile lui: Fundația Niterói*]. Desenul vorbește despre pământ, despre lupta pentru cucerirea pământului. Oamenii care nu au un pământ al lor luptă să-l dobândească. Monumentul ar trebui să ajungă la Paris.

L-ai cunoscut vreodată pe arhitectul mexican Luis Barragán?

O.N.: Nu, nu l-am cunoscut niciodată, i-am citit doar cărțile. Clădirile lui erau roz: era foarte bun; nu am niciun fel de probleme cu colegii mei.

S.B.: Există arhitecți contemporani care te interesează în mod special?

O.N.: Da, dar nu o să le rostesc numele, nici măcar celor brazilieni.

Scanned with CamScanner

Philippe Parreno

Hans Ulrich Obrist

stArt

Scanned with CamScanner

Totul a început în anii '90 în Villa Arson, centrul de artă din Nisa, unde Philippe Parreno era în rezidență, iar eu i-am văzut pentru prima oară lucrările. Însă el nu a vrut să se întâlnească cu mine, deoarece trăia ca un pustnic și își petrecea întreg timpul citind și scriind, așa că de fapt ne-am întâlnit abia la sfârșitul acestui deceniu, când eu am curatoriat o expoziție a lui la Muzeul de Artă Modernă al Orașului Paris, unde eram curator la vremea aceea. Parreno este un artist care colaborează (a fost așa încă din studenție) și căruia îi place să pună accent pe dialog și pe practicile de lucru. La această expoziție din Paris, care i-a fost dedicată lui Rauschenberg, am făcut un proiect mare împreună cu omul de știință și inventatorul Jaron Lanier despre realitatea virtuală și cefalopode. Am călătorit mult împreună, cocuratoriind și vizionând expoziții, iar ceea ce urmează e o mică parte din întregul conversațiilor noastre. Le-am înregistrat mereu, fie că mergeam cu avionul la Istanbul, ne plimbam prin parc, călătoream în Irlanda sau străbăteam munții Elveției, deși probabil că locul cel mai frecvent în care ne vedeam este Café de Flore din Paris.

Scanned with CamScanner

O mare utopie

HANS ULRICH OBRIST:

Ultima oară când am vorbit, tu ai spus că publicația Conversations *ar trebui să adopte o altă formă.*

PHILIPPE PARRENO:

Da, ar trebui să fie prezentată altfel. Ai reușit să o publici într-un mod accesibil, dar ai putea-o prezenta ca pe un mare roman – eu cred că tu ești un romancier extraordinar! Nu în sensul de a crea personaje fictive care să descrie lumea reală, așa cum făceau Flaubert și toți acei scriitori, ci mai degrabă invers – a lua personaje reale și a descrie lumea imaginară. Prezentând aceste discuții, ilustrezi, de fapt, o mare utopie.

Și ai amintit de Don DeLillo.

P.P.: Da, ar fi extraordinar să-l rogi să scrie prefața „romanului". Eu mă gândeam la modul în care Jaron [Lanier] și-a descris invențiile și realitatea virtuală și la faptul că era interesat să definească un mod de comunicare post-simbolic: în loc să folosești un semn pentru a vorbi despre lucrul pe care el îl reprezintă, să iei lucrul însuși. Iar cu François [Roche], primul lucru pe care l-am făcut a fost să producem un mesaj care nu e un cuvânt sau un text, ci o clădire. Continuăm să aducem lucruri în discuție, ca să ne extindem dialogul. Conversația s-ar putea baza pe imagini sau obiecte, în locul folosirii cuvintelor. Imaginează-ți o cameră în care oamenii au o discuție serioasă, dar fără să folosească niciun cuvânt, doar aruncând unul spre celălalt lucruri: maimuțe, câini sau oale...

O idee era că urma să faceți un film și apoi – înainte de proiectarea unei clădiri – arhitectul să vizioneze acest film, în loc să viziteze amplasamentul. Aveați și o idee de coloană sonoră sau ca cineva să vorbească.

Scanned with CamScanner

P.P.: Da, cred că asta ar fi frumos.

E ceva similar cu păstrarea formatului unei expoziții, care probabil că e o problemă mai mare decât obiectul însuși. Cei mai mulți artiști au o idee despre ce trebuie expus, despre cum să articuleze ceva într-un spațiu.

Acum câteva zile am avut o discuție cu Mathias [Augustyniak]. Și el voia să lucreze în direcția aceasta. Există câteva piste și, împreună cu Dominique [Gonzalez-Foerster], voiam să cumpărăm drepturile pentru aceste cărți – seria Gap. Ar fi frumos să producem șase episoade făcute de diferiți oameni. Ar fi aproape ca și cum ai avea șase „platouri". Ar putea începe cu „Adevărata poveste", adică titlul primului roman, și să continue cu „Cunoașterea interzisă".

În termenii seriei Gap, pare ceva incredibil de complex, e aproape imposibil să faci un film din ea.

P.P.: Are foarte multe detalii. Totul se bazează pe limbaj și pe plăcerea de a descrie scene și situații. În modul acesta funcționează. „Nu am văzut niciodată pe cineva care să poată să deschidă cartea și să o închidă înainte de final" – prietenul nostru Bruce Sterling spune asta despre seria Gap. Există un element magnetic. Te face să o citești mai rapid și e destul de captivant. Într-un fel, seamănă puțin cu cărțile lui [Stanisław] Lem.

Și e ceva tenebros, foarte tenebros. E ca un mare joc de șah.

Limbaj și dorință

Lucrezi simultan la proiecte diferite: un nou proiect, sub forma unui film și o serie de show-uri cu rol de retrospectivă.

P.P.: În cazul lui *Zidane: Un portret de secolul XXI* [2006], Douglas [Gordon] și cu mine am făcut portretul unui om în timp real. Acest nou proiect ar putea fi prezentat drept un alt portret – cel

Scanned with CamScanner

al imigrantului ilegal. Filmul spune povestea unui personaj ficţional care la sfârşitul filmului devine cetăţean.

Filmul este plasat în New York. Cum va reflecta el identitatea oraşului? Metropolis este New York-ul pe timp de zi; Gotham City este New York pe timp de noapte.

P.P.: Toate semnele produse de oraş devin ameninţătoare la adresa băiatului. Oraşul începe să-i vorbească. Această probă a fost filmată în Chinatown, cu imigranţi ilegali din comunitatea chineză.

Deci devine portretul unui oraş.

P.P.: Da, ar putea deveni la sfârşit portretul unui oraş. Iar povestea filmului ar putea deveni o hartă – o hartă printre semnele pe care oraşul le produce la un număr infinit de niveluri. Chinatown e un oraş în oraş. Ca şi în *Alice în Ţara Minunilor*, deci, e vorba de rolul paranoiei în percepţie.

Am văzut mai multe modele pentru următoarea serie de show-uri ale tale – Zürich, Paris, Dublin, New York etc.

P.P.: Nu am vrut să mă conformez acelui gen anume de „expoziţie retrospectivă itinerantă de la mijlocul carierei". Cele trei locuri în chestiune sunt foarte diferite unele de altele, ca şi natura relaţiilor pe care eu le am cu directorii acestor instituţii. Aşa că lucrez la o expoziţie foarte diferită pentru fiecare spaţiu. În Zürich, Kunsthalle are o succesiune de săli, aşa că ne jucăm cu cadrul uşilor acestor săli, montând o marchiză deasupra fiecărei intrări şi ieşiri. Marchize precum cea instalată în faţa Guggenheimului pentru expoziţia „oricespaţiuindiferent". Aceste marchize sunt făcute în acelaşi spirit cu plachetele cu care m-am jucat înainte. Niciun obiect nu e expus în muzeu fără să fie însoţit de o plăcuţă şi de limbaj. În acest caz, marchizele sunt nişte excrescenţe; ele invadează spaţiul expoziţiei. Ca nişte hoţi

Scanned with CamScanner

de trupuri[1], ele înlocuiesc obiectul pe care ar trebui să-l numească. Sunt goale și concave, ca niște fantome. În prima sală există niște păpuși de ventriloc pe care le-am făcut împreună cu Rirkrit Tiravanija, păpuși de ventriloc ale tuturor artiștilor cu care am colaborat în trecut. Există și *Bule de dialog* [1997], pe care am expus-o la Bienala din Veneția, și *Vorbind cu pinguinii* [2007], o fotografie în infraroșu. Așa că limbajul și sunetul sunt prezente, dar expoziția însăși e tăcută.

Care e partitura pe care o scrii pentru expoziția din Paris?

P.P.: În Paris, arhitectura Centrului Pompidou e alcătuită din platforme suprapuse. Eu am vrut să redescopăr această arhitectură cu platforme. Nu am construit deloc pereți, ci mai degrabă m-am debarasat de filtrele care îi acopereau și am deschis spațiul spre stradă, spre fântâna Tinguely / Saint-Phalle. Astfel, primul act al acestei restaurări e de a oferi, în loc de o retrospectivă, o călătorie în timp. 31 ianuarie 1977 este data deschiderii Centrului Pompidou, spațiul pe care eu l-am lărgit. Expoziția de aici e ca o retrospectivă și o călătorie în timp, prin intermediul datelor, obiectelor și imaginilor. O mochetă mare și roșie subliniază spațiul deschis. Există un ecran de cinci metri pe doisprezece, pe care e proiectat un [film de] 70 de mm. Camera de proiecție este vizibilă, seamănă cu o fereastră mare ieșită în afară și e conectată la sistemul de ventilație al Centrului Pompidou. Cortina se ridică și coboară. Atunci când cortina e deschisă, ești pe stradă, iar microfoanele instalate afară preiau sunetul trotuarului și al străzii și îl transmit înăuntru.

Filmul proiectat se numește *1968* [2009]; are cam șapte minute lungime și seamănă puțin cu ce am făcut în *Credite* [1999], care era o reconstituire a unui peisaj urban din anii '70.

1 „Body-snatcher", în engleză în original. (*N.t.*)

Scanned with CamScanner

Aici este o reconstituire a unui eveniment de la sfârșitul anilor '60. După asasinarea lui Robert Kennedy, în 1968, trupul lui a fost urcat într-un tren, ca să fie dus de la New York în Washington. De-a lungul drumului, oamenii – majoritatea muncitori sau de clasă mijlocie: poporul, cu alte cuvinte – s-au strâns lângă calea ferată ca să-i aducă un ultim omagiu. E o situație specială de-a lungul căii ferate. Aceste personaje aliniate pe marginile ei sunt ca niște strigoi. Iar aceste știri uitate, filmate și proiectate pe 70 de mm, se întorc ca să ne bântuie. E o imagine la fel de reală ca și vizitatorul expoziției sau persoana pe care o vezi că se plimbă pe afară, când se ridică cortina.

Pentru Bard College aș vrea să refac *Dansul zăpezii* [1995]. Îți amintești *Dansul zăpezii*? E o carte care povestește o petrecere promoțională. Niște oameni sărbătoresc ceva într-un spațiu, dar noi nu știm ce. Cartea era structurată ca o piesă de teatru care descrie o petrecere care durează o oră și treizeci de minute. Iar citirea cărții durează și ea aproximativ o oră și treizeci de minute. Noi am jucat petrecerea cam tot atâta timp. Expoziția s-a deschis după ce s-a terminat petrecerea. Petrecerea a produs o expoziție. Mi-ar plăcea să reconstruiesc acest spațiu și să refac în el petrecerea. La asta lucrez acum. Dar e posibil ca asta să se schimbe. În ce privește expoziția din Dublin, încă nu am hotărât.

Ai putea spune mai multe despre expoziție ca mediu sau, cum a spus Alexander Dorner, „Căi de dincolo de obiecte"?

P.P.: Nu există niciun obiect care să nu aibă expoziția lui. Totul a pornit, într-un fel, de la acea afirmație anume și, de atunci încoace, la asta poți adăuga... Eu sunt condamnat, în sensul că următorul proiect e întotdeauna mai interesant decât ultimul. Bănuiesc că mi-e mereu puțin teamă să nu devin subiect. Aceste retrospective fac din tine un subiect, chiar un subiect isteric, nu ți se pare? Adu-ți aminte de afirmația lui Pierre Boulez: „Este lucrarea, așa cum o știm noi, un întreg autentic sau nu cumva e, în schimb, fragmentul limitat în timp al unui proiect mai vast și

Scanned with CamScanner

neterminat fără de care însă acest fragment nu ar fi putut exista niciodată și nu ar fi putut primi niciodată iluzia întregului?"

Ce citești în momentul de față?

P.P.: În momentul acesta îmi place să citesc cărți despre magie – magie albă, dar și iluzionism. Vorbesc serios. Magia era numită înainte „arta". Cum spune Alan Moore, arta seamănă cu magia, știința manipulării simbolurilor, cuvintelor sau imaginilor, pentru a obține modificări ale conștiinței.

Au trecut doi ani de când tu și cu mine am curatoriat împreună opera Vremea poștașului *[iulie 2007]. Dacă o privim retrospectiv – acum când urmează s-o prezentăm din nou la Basel – ea are o semnificație stranie: a fost atât o celebrare a ceva ce noi am făcut vreme îndelungată, cât și un sfârșit al unui capitol – și un nou început.*

P.P.: Mie în continuare îmi place foarte mult acest proiect, pentru că, în multe moduri, el rezumă o grămadă de idei de-ale noastre despre expoziție ca obiect coerent, despre obiectul temporar, obiectul fără granițe, despre expoziția de grup ca un colectiv... Dar are de-a face și cu dorința și cu articularea dorințelor.

Vremea poștașului *e dedicată prietenului nostru, regretatul arhitect englez Cedric Price, care a fost unul din cele mai influente personaje din arhitectură încă de la înființarea biroului său din Londra, în 1960. Niciunul dintre artiștii invitați să apară în această expoziție nu se născuse atunci când el a început să lucreze la Fun Palace [1960-1974], un complex transdisciplinar și multifuncțional pentru teatru și proiecte culturale. Un eveniment precum* Vremea poștașului *ar fi fost găzduit de o astfel de structură. Accentul pus de el pe clădirile temporare, care dispar după o durată de viață limitată, mai degrabă decât pe clădirile finisate, l-a făcut legendar. Era convins că toate clădirile ar trebui să fie suficient de flexibile ca să permită ocupantului să adapteze clădirea la nevoile momentului. Asta reflectă credința lui că timpul e a patra dimensiune a proiectării. Fun Palace trebuia să fie o*

Scanned with CamScanner

structură flexibilă dintr-un șantier naval mare și mecanizat pe care, în funcție de situațiile schimbătoare, puteau fi construite de sus multe structuri. „Probabil că de afară va părea diferit de orice altceva de pe lume", a spus el.

P.P.: *Vremea poștașului* e o expoziție temporară. Artiștii au fost invitați să propună o lucrare de artă, un „tableau", ca să spunem așa, care să fie vizibil doar pentru un moment limitat. E o colecție de lucrări temporare. Putem privi *Vremea poștașului* ca pe un experiment de codare în timp. În *Congresul de futurologie* [1971], Stanisław Lem scrie despre viitor: „El este o viziune peripatetică asupra constituirii cunoașterii, în care ținuturile globale converg și se dispersează, în același timp împărtășind informație și creând noi modele de comunicare postsimbolică." „Il Tempo del Postino", în italiană înseamnă „vremea poștașului". „Poștaș" înseamnă două lucruri diferite în franceză: *facteur* e „factor", precum într-o operație matematică sau într-un limbaj de programare, dar „factor" înseamnă și „poștaș". Iar un poștaș e o persoană care livrează informație. Deci asta e. E o propunere de a vizita un spațiu expozițional fără să te miști – o călătorie printr-un muzeu fără să te miști. Fiecare artist apare lângă ceilalți, mai degrabă decât împreună cu ceilalți, conform unei vechi idei de diviziune a timpului, dar ei constituie totuși subiecți – ridicând încă o dată chestiunea colectivului, a unei polifonii de voci ca un singur subiect.

Ce-ar fi dacă?

Totul e o premieră mondială în expoziția asta, dar ea a apărut dintr-o întreagă serie de expoziții, de la Kunsthalle Zürich, Centrul Pompidou și Galeria Serpentine. Fiecare expoziție avea, cumva, o abordare diferită a ideii de retrospectivă, așa că mă întrebam dacă ai putea vorbi puțin despre aceste încarnări anterioare.

Scanned with CamScanner

P.P.: Unul dintre motivele pentru care îmi place să fac expoziții este că urăsc foarte mult să fac ceea ce facem acum, adică să vorbesc cu un grup mare de oameni, prefer să fac asta prin expoziții. Cred că această serie de expoziții retrospective ale vârstei mijlocii au încetat de fapt la Serpentine, iar acesta va fi capitolul ei final. Ceea ce am făcut la Serpentine a fost să găsesc o modalitate prin care o imagine să apară într-un spațiu și o modalitate ca vizitatorii să fie îndrumați, fără niciun scenariu, să meargă de la o imagine la alta. Cred că expoziția de la Beyeler e o coregrafie finală, ca să spunem așa.

În general, eu cred că ceea ce e valabil pentru expoziția de la Serpentine, pentru multe din expozițiile tale anterioare și, cu siguranță, pentru expoziția ta de aici e ideea că expoziția e o partitură; e foarte important modul în care ea decurge în timp.
[Un câine începe să latre]

P.P.: Asta face parte din coloana sonoră. [*Râsete*]

Câinele care latră e și el relevant pentru modul în care expoziția estompează diferența dintre interior și exterior. În timpul expoziției de la Serpentine, o parte a acestei partituri a fost faptul că dintr-odată afară a început să ningă, iar aici expoziția e încă și mai poroasă, are loc atât în interior, cât și în exterior.

P.P.: Bănuiesc că aș putea începe cu modul în care lucrez la aceste expoziții; sunt deja doi ani de când am început acest proces. Prima lucrare pe care m-am gândit s-o fac a fost să-mi dau seama cum să creez o legătură între o imagine și subiectul ei – între o imagine și o dimensiune reală a realității. Încercasem deja asta cu mai mulți ani în urmă, când am făcut un proiect numit *Băiatul de pe Marte* [2003], împreună cu arhitectul François Roche. Era, practic, o încercare de a construi o arhitectură produsă de film; filmul își producea propria lui realitate. Și voiam să merg încă și mai departe decât asta, iar mai departe decât asta era ideea că o imagine poate să producă viață, ceea ce am

Scanned with CamScanner

încercat eu să fac – să produc viață prin crearea unui film. Iar a merge mai departe decât asta înseamnă să înțelegi faptul că viața poate supraviețui creatorului ei. Seamănă cu povestea lui Frankenstein.

O să fie un răspuns lung, Hans! [*Râde*]

Așa că am început cu această idee a unei imagini legate de ce este viu. M-am dus o dată într-un bar și m-am îmbătat cu un prieten al meu, Bas Smets, un arhitect peisagist, și am început să discutăm despre arhitectura peisagistică, iar eu m-am gândit că, poate, un film ar putea să producă un peisaj, iar peisajul în schimb să producă filmul. Așa că am început o conversație despre locul în care să creăm acest peisaj. Apoi, Fundația Daimler a venit la mine să-mi comande o nouă lucrare și eu le-am spus, mă rog, „Bună idee", apoi Fundația Beyeler a devenit interesată de acea lucrare și, în cele din urmă, am găsit un teren dăruit mie de un prieten din Portugalia, așa că totul era pregătit ca să începem să lucrăm la această „lighioană".

Deci, bun, o imagine sau un film care să producă viață. Am decis să lucrez la scenarii „ce-ar fi dacă?", iar asta a constituit o bună parte a documentării. Am încercat, împreună cu Bas Smets, să stabilim o modalitate de a crea o grădină care să fie produsă doar de mișcarea camerei, astfel încât un traveling prin ea să devină un coridor, un prim-plan să devină o tundere ornamentală și așa mai departe. Am ajuns să desenăm un fel de peisaj topografic ciudat care ar putea fi văzut doar din unghiul unei camere – nu foarte diferit de pictura renascentistă în care există anamorfoză.

Așa că acum aveam acest peisaj care poate fi văzut doar din unghiul camerei. Acesta este filmul care e prezentat acum în muzee, iar filmul acesta va avea în curând propria lui istorie. Ce e interesant la asta e că proiectul filmului a produs ceva ce filmul respinge: o porcărie ciudată care trăiește în Portugalia și care va mai continua să trăiască încă patruzeci de ani. O plantă va crește din propria ei voință, nu din voința mea. Ca să fiu încă și

Scanned with CamScanner

mai abstract, există un text amuzant a lui Georges Bataille, care spunea că există unele lucruri pe care mintea le produce, dar pe care ea nu va voi să le recunoască. Deci capitaliștii resping proletariatul și așa mai departe; există întotdeauna o respingere a unei acțiuni. Atunci în ce constă respingerea unei forme artistice? Este acea viață suspendată.

În mod evident, asta ne duce înapoi la această producere a realității. Ai vorbit despre acea grădină, dar eu voiam să te întreb despre acest titlu: ZLP, Zone Locuibile Permanent. *Am vorbit recent cu Dimitar Sasselov, marele astronom, care spune că, presupunând că peste o sută sau două sute de ani viața pe planeta Pământ nu va mai fi posibilă pentru ființele umane, începe să fie absolut esențială găsirea unor stele extrasolare unde viața umană ar putea fi posibilă. Mi se pare că și tu te-ai gândit la această idee a unor condiții de viață potențială pe alte planete, așa că mă întrebam dacă ai putea vorbi puțin despre acest titlu.*

P.P.: El provine din cercetările unui astrofizician. Căutam viață în situații similare cu Pământul; luminate de un soare mare, precum soarele nostru, pe când viața e cu adevărat posibilă – sau cel puțin fotosinteza e posibilă – cu ceea ce se numește sori pitici. Asta a dat titlul filmului, iar pentru mine sună suficient de SF ca să mi se pară bun, pentru că ideea unei imagini care produce realitate, imaginea trebuia să fie în capul meu sau în imaginația mea, ca un fel de meta-imagine – imaginea unei imagini. Iar faptul că grădina aceasta neagră era ca o planetă ciudată mi se părea foarte tare. Așa că, da, așa a apărut titlul.

Aș vrea să vorbim despre filmul Marilyn *[2012], a cărui coloană sonoră ne-a însoțit de-a lungul discuției. Mă întrebam ce a determinat începerea acestei lucrări, care a fost declanșatorul ei?*

P.P.: Am primit de la un prieten al meu o carte despre însemnările găsite într-un carnet și am fost foarte emoționat de acele cuvinte. Până atunci nu mă gândisem niciodată la Marilyn, dar

Scanned with CamScanner

după terminarea filmului ZLP, care de fapt era despre o imagine care produce viață, m-am gândit că ar fi interesant să o iau pe partea cealaltă și să explorez ideea că o imagine poate și să suprime viața. Voiam să vorbesc despre moarte și procesul morții, bănuiesc, și, așa cum [Jean-] François Lyotard a spus într-un interviu din anii '80, pentru prima oară în istorie am văzut că inconștiența poate să ucidă, de parcă n-am fi știut asta deja. Marilyn a fost ucisă de propria ei imagine, iar pe mine mă interesa să elaborez această idee. Așa că, pe de o parte, aveam o imagine care produce viață, iar pe de alta aveam o imagine care suprimă viața. Mi s-a părut că e o dialectică bună.

Am început să lucrez la asta, iar ideea acestui portret era că nu avea să fie, de fapt, un portret al ei, ci un portret al acestei imagini, „criminala", cum s-ar spune într-o carte de Philip K. Dick – imaginea care ucide.

Și m-am hotărât să mă angajez în acest proces cam așa cum se făcea în fantasmagoriile de secol XIX: un preot iese pe scenă și vorbește publicului, invocând o persoană moartă cu ajutorul unei proiecții de lumină pe fum, există un ventriloc, iar persoana moartă vorbește. Acest gen de circ era foarte popular în secolul al XIX-lea. Iar eu m-am gândit că, pe de o parte, am această lighioană care va îngropa muzeul, după asta vreau să produc un înger și va fi ca un număr de circ. Frumoasa și bestia.

Deci *Marilyn* așa a pornit, ca un mod de a face un film ca ședință de spiritism – cum aș putea eu să simulez viața, cum pot să păcălesc publicul? Existau trei moduri de a face asta, i se spune biometrie: cu ajutorul recunoașterii ochiului, al recunoașterii vocii și al semnăturii. În mod ciudat, acum e posibilă recunoașterea sau reconstituirea vocii și scrisului lui Marilyn, așa cum am făcut și eu. Ochiul ei va fi unghiul camerei. Le-am folosit pe toate trei, așa că a trebuit să creez un program pentru scris și un robot și am încercat să păcălesc publicul în felul acesta, așa cum făcea predicatorul în secolul al XIX-lea. Iar la final am dezvăluit trucul.

Scanned with CamScanner

Asta face parte, de asemenea, din investigația ta prezentă referitoare la portretistică; ai făcut portretul lui Zidane împreună cu Douglas Gordon, apoi la expoziția Serpentine a existat din nou această preocupare față de portret, care există de fapt de foarte mulți ani.

P.P.: Da, am făcut multe portrete, până și ZLP e un portret: cumva, aceeași terminologie a portretisticii a apărut doar când am lucrat cu Douglas la *Zidane*, pentru că înainte să filmăm ne-am dus la Prado să ne uităm la portrete. Ideea simplă de a propune publicului să privească doar la o singură față timp de o oră și jumătate cu siguranță avea ceva de-a face cu portretistica. Eu nu am privit-o nici măcar pe mama mea timp de o oră și jumătate. Sincer, înainte de asta portretele nu mă interesaseră niciodată cu adevărat, dar mi-am dat seama că într-un fel portretul era laitmotivul practicii mele, iar cu *Zidane* a fost prima oară când mi-am dat seama că de fapt eram obsedat de asta.

Am crezut întotdeauna că eu nu eram artist și, în mod ciudat, a trebuit să fac un mare ocol ca să-mi dau seama că de fapt eram artist, numai că unul interesat de portretistică. E oarecum penibil, dar am avut nevoie de 30 de ani ca să-mi dau seama de asta.

Iar Băiatulinvizibil, *și asta e o altă formă de portretistică, nu?*

P.P.: Da, a existat *Băiatulinvizibil* [2012], un portret al unui bărbat chinez ilegal din New York; Anlee, un personaj japonez de manga; *8 iunie 1968* era, de asemenea, un portret al lui Robert Kennedy, așa că, da, au existat foarte multe.

Și o să mai existe și altele?

P.P.: Cred că filmul acesta, *Marilyn*, va fi ultimul pe care îl fac în contextul unei expoziții, așa cred, da.

Vrei, poate, să trecem în revistă evoluția expoziției, ar fi asta ceva interesant?

Scanned with CamScanner

Da, cred că ar fi frumos.

P.P.: După cum știi, acum stăm pe acest coridor și ascultăm cum coloana sonoră a lui *Marilyn*, împreună cu ploaia sau apa râului, se strecoară prin aer. Am încercat să găsesc o modalitate de a prezenta aceste două filme [*Marilyn* și ZLP] într-un spațiu expozițional și eu întotdeauna cred că o expoziție are succes dacă ți se pare că lucrarea expusă a fost acolo întotdeauna.

Așa că am încercat să găsesc un mod de a le integra în spațiu. Am descoperit aceste două camere aici, în muzeu, și am început să gândesc în termenii unui robot, știi, ca ele să fie precum trupul și sufletul, și a trebuit să încerc să găsesc o modalitate prin care robotul să străbată expoziția, să avanseze prin spațiu. Așa că ne-a venit ideea marchizei de afară, apoi eu m-am gândit „Bun, deci ce se întâmplă când nu te uiți la filmul cu Marilyn, ci stai în camera ZLP?" și am început să mixez sunetul pe care îl percepi fără să te uiți la imagine, ci stând lângă ea. Apoi am mers pe coridor spre grădina de iarnă aici, sub marchiză, și am început din nou să mixăm sunetele care ies din camere. Nu te uiți la imagini, ci vei sta în afara spațiului expozițional. Apoi, când mergi mai departe, vine iazul, cu nuferii lui care se mișcă în concordanță cu coloana sonoră a filmului, așa că atunci când pleci de la muzeu mai ai încă o relație cu imaginea. Apoi poți să iei un DVD și să îl duci acasă, iar asta va fi o altă experiență a imaginii. Așa că eu cred că, în cele din urmă, spectacolul sau expoziția e suma întregii distanțe relative față de imagine – poți fi lângă ea, în fața ei, la depărtare de ea, și totuși poți să ai în continuare o relație cu ea. Are sens ce spun?

Da, absolut. Apropo de DVD, mai e ceva care e foarte straniu. Când îl pui ai o senzație puternică de familiaritate, pentru că tocmai ai văzut filmul, dar există un moment straniu al unei reacții întârziate. Ceva e diferit, și ai nevoie de puțin timp ca să-ți dai seama ce, dar, în mod evident, ceea ce e diferit e coloana sonoră, există o

Scanned with CamScanner

modificare a coloanei sonore. Mă întrebam dacă ne-ai putea vorbi despre asta.

P.P.: E vorba doar de încercarea de a oferi o experiență diferită față de o imagine. Așa că, bineînțeles, când pui DVD-ul nu e la fel, nu auzi vocea lui Marilyn, dar coloanele sonore ale ambelor filme pe care le ai pe DVD au fost făcute de prietenul meu Arto Lindsay și e același lucru, e o altă modalitate de a influența amintirea pe care o poți avea despre o imagine sau expoziție. Te uiți la acele DVD-uri acasă și ai putea chiar să uiți prima relație pe care ai avut-o cu imaginea, ca și cum, într-un fel, imaginea începe să prindă viață, iar modul în care o imagine prinde viață e dacă trece prin tine și te obsedează. De exemplu, simțim compasiune pentru că această imagine cu Marilyn era tristă, așa că până și tristețea ar putea să facă parte din coregrafie, pentru că iei asta cu tine, porți această compasiune sau această tristețe cu tine, dar porți cu tine și acest DVD. Una este o emoție, iar altul e un obiect tehnic, dar ele sunt și efecte ale expoziției sau parte a coregrafiei spectacolului.

În sfârșit, dar nu în cele din urmă, ai amintit deja pe scurt nuferii de afară, din iaz. Nuferii, ai spus, se leagă de coloana sonoră: ei funcționează doar atunci când filmele rulează, așa că în timpul programului de vizitare ei apar în iazurile de afară. Presupun că ideea a fost determinată de faptul că ai venit aici și ai văzut tablourile de Monet, poți să ne spui câte ceva despre geneza acelei lucrări?

P.P.: Da, ideea era de a reveni la primul film pe care voiam să-l prezint, ZLP. Dacă vezi filmul, coloana sonoră trece prin infrabas; motivul acestui fapt e că noi nu am înregistrat sunetul acestui film folosind aerul ca modalitate de transmitere a lui, ci pământul. Am înfipt un microfon în pământ, folosind un microfon de contact și un seismograf, pentru ca sunetul să fie perceput prin corp și nu prin ureche. Eu voiam să încerc să găsesc o cale prin care acest sunet al lighioanei să se strecoare afară din muzeu, așa că acum poți să îl asculți, infrabasul care iese prin structură

Scanned with CamScanner

și face marchiza să tremure. Cum mai poate el să iasă, să încerce să-și croiască drum afară din expoziție, ca și cum arta ar încerca să iasă din cadrul de interpretare și în afara lui? Așa că atunci a apărut ideea iazului care reflectă coloana sonoră a filmului.

Și peste tot există fantome. Adică, nu doar că problema fantomelor e prezentă în filmul Marilyn, *dar asta are de-a face și cu iazul – fantomele din film migrează.*

P.P.: Auzi sunetul care acum iese din spațiu, da.

Am discutat de multe ori până acum despre fantome, care au apărut în opera ta timpurie; de exemplu, ai făcut niște afișe luminoase în care exista un fel de prezență a fantomelor. Ai spus odată într-un interviu: „Aceste imagini reapar ca fantomele. Nu că n-ar putea supraviețui reprezentării lor, ci mai degrabă pur și simplu nu vor să moară; încă nu și-au îndeplinit misiunea. Trebuie ele tratate, distruse sau întruchipate? «Vânătorii de fantome[2]»!"

Așa că m-am gândit că poate ar trebui să discutăm puțin mai mult despre fantome.

P.P.: Cred că fantomele au fost o metaforă pe care am folosit-o doar ca să spun ceva care pare foarte evident – dar poate că uneori e interesant să repeți lucruri evidente – și anume că pentru mine, bineînțeles, nu există artă fără expoziție. Apoi, când eram tânăr – mai tânăr [*râde*] – împreună cu Dominique Gonzalez-Foerster, cu Rirkrit Tiravanija, cu mulți artiști din generația mea, pentru noi era foarte evident că de fapt treceam pe lângă obiect ca să mergem direct către expoziția fără obiecte, ci cu proiecte, așa că am înlocuit obiectul cu proiectul și ne-am gândit că e un mod grozav de a produce artă. Știi, le poți depozita într-un muzeu ani de zile, dar vine un moment în care ele trebuie să plece, iar apoi trebuie să te ocupi din nou de asta. Așa

2 „Ghostbusters", în original. (*N.t.*)

Scanned with CamScanner

că fie au propria lor partitură, fie le dai tu o partitură. Istoria te poate ajuta, dar într-un fel lucrurile fie mor, fie trebuie să fie reinventate.

Asta ne aduce aminte de modul în care tu folosești expozițiile ca mediu în toate aceste spectacole despre care am vorbit astăzi, mai ales în spectacolul de aici, de la Beyeler, și ne duce și la următorul tău proiect din Philadelphia, de la Muzeul din Philadelphia. El se leagă de Marcel Duchamp și e un proiect curatoriat de Carlos Basualdo, în care vei folosi efectiv un fel de tip de prezentare.

P.P.: Păi, Philadelphia – Carlos Basualdo mi-a cerut să... nu să curatoriez, ci, aș spune... nu există un termen pentru asta, trebuie să folosesc termenul francez – să fac o *mise en scène* a unui spectacol. E un spectacol foarte mișto intitulat „Dans în jurul miresei" dintr-o perioadă precisă din Statele Unite, anii '50 și '60, care constituie un subiect foarte sensibil pentru mine, când un grup de artiști – printre care se aflau Duchamp, John Cage, Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Merce Cunningham – care pentru o vreme au fost foarte contestatari, foarte liberi, ca gândire, idei și motive, un motiv apărea în opera unui artist fără nicio concepție despre drepturi de autor, lucrurile circulau și se mișcau, iar asta pentru mine, ca student, a fost cel mai fantastic vals posibil. Acela era momentul în care decideai să fii artist, să fii în acest dans, în această sală de bal.

Deci Carlos mi-a cerut să fac pe tema asta o *mise en scène* pentru spectacol, așa că nu o să produc efectiv vreo lucrare, ci o să văd cum aș putea recrea o senzație de viață cu toate aceste forme care au fost produse timp de douăzeci de ani. O să lucrez cu dansatorii lui Merce Cunningham și o să lucrez cu niște pianiști care cântă John Cage. O să lucrez cu lumini care se aprind și se sting și o să încerc să creez o sub-partitură a partiturii care a fost scrisă de această prietenie care a constituit un avânt al artei, cel puțin după standardele mele.

Scanned with CamScanner

Singura mea întrebare recurentă, pe care ți-am pus-o de multe ori până acum, este întrebarea despre proiectele tale nerealizate. Proiectele care au fost prea mari ca să fie realizate, vise sau utopii.

P.P.: Acesta e momentul în care oamenii se gândesc foarte bine, ca să pară foarte deștepți.

Ar fi trebuit să facem o *Vreme [a] poștașului II* – asta nu a fost realizat. Iată.

Tony Bennett a spus: „Dați-mi un muzeu și o să schimb societatea". Așa că întrebarea mea pentru tine e: dacă ai avea idee cum ar putea să funcționeze o astfel de idee, care ar fi acel musée imaginaire *al tău, instituția ta imaginară a secolului XXI?*

P.P.: Păi, am avut vreo câteva conversații în jurul acestui subiect, dar e un periplu atât de lung. Cum aș putea răspunde la asta...?

Știu, de exemplu, că eu am crescut de fapt mai degrabă cu centre de artă decât cu muzee. Cred că, în Grenoble, tipii din anii '60 – știi, tipii mișto – erau mai dispuși să ducă copiii la centre de artă sau teatre, iar reprezentațiile live erau locurile în care se purtau dezbateri aprinse. Eu am crescut departe de muzee, așa că centrele de artă au fost esențiale; Magasin Grenoble a avut o influență enormă asupra mea. Și cred cu adevărat că aceste locuri pot să producă artiști, chiar în mai mare măsură decât școlile de artă. Așa cum cinematograful produce cineaști, centrele de artă produc artiști, sau mai degrabă contextul creat de un centru de artă poate să producă artiști.

Eu sunt, în multe moduri, un produs al orașului Grenoble, iar tu ești de asemenea, într-un fel, produsul invitației pe care ai primit-o atunci când ne-am cunoscut noi, cu ani în urmă: ai fost invitat de anumiți oameni să vii la o rezidență, așa că și tu ești produsul rezidențelor. Eu chiar cred că e suficient dacă vreun muzeu sau un centru de artă sau cum vrei să-i spui, noul centru de artă al viitorului, poate să producă artiști. Dacă poți schimba viețile a doi sau trei copii, asta e de ajuns. E foarte mult.

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

Astăzi vom explora o nouă metodă de a întreprinde un interviu. Vom citi unele din însemnările tale și vom insera unele întrebări.

P.P.: Bine! [*Citește cu voce tare*] „Problema cu cataloagele de artă e că sunt niște cărți fără autor."

Catalogul e răspunsul, dar care e întrebarea?

P.P.: Îți plac cataloagele? Poate... Aici sunt scrise unele chestii foarte amuzante. Nu-mi dau seama de ce scriu chestii de astea.

Când le scrii?

P.P.: Tot timpul! Când sunt beat! [*Râde*] În mare parte a timpului. Unii oameni desenează. Eu în cea mai mare parte a timpului îmi notez ideile. Să desenezi e altceva. Sunt câteva rânduri amuzante. Cum ar fi „Un extraterestru vorbăreț: de ce nu ne putem imagina un extraterestru care nu se mai oprește din vorbit? E.T. nu prea vorbește". De ce pare asta atât de paradoxal?

E o întrebare.

P.P.: Există o întrebare și un răspuns.

E ca un cadavre exquis...[3]

P.P.: Eu fac asta de o veșnicie.

„Sistemul de canalizare igienic a creat orașele moderne."

P.P.: „ ... odată cu abolirea cultului arderii de arome în biserică, se va simți mirosul celor săraci și al celor bogați ... / ... oare evacuarea

3 Metodă inventată de suprarealiști pentru crearea de lucrări care implică o multitudine de colaboratori, prin circularea lucrării de artă de la un creator la altul.

Scanned with CamScanner

de dioxid de carbon produce astăzi o revoluție urbană?" Asta chiar e ciudată.

Aici avem ceva despre o idee de festival al zăpezii.

P.P.: Da!

Așadar, acestea sunt proiecte nerealizate?

P.P.: Sunt mai degrabă gânduri amuzante, de fapt, e vorba mai mult de felul în care funcționează creierul meu. Uneori e interesant să recitești unele lucruri. „O revistă de artă defocalizată" rămâne o idee bună. Ar trebui să scriu mai des...

„Un joc video produce dialoguri – dialogurile dintre jucători. Dacă montezi imaginile jocului cu conversația generată în timpul lui ai putea obține un film artistic fără să filmezi nimic."

P.P.: „O serie de nori ai narațiunii." Parcă e Umberto Eco.

„În anii '50, chiar și în regiunile foarte industrializate, familiile muncitorilor continuau să-și producă alimentele esențiale."

P.P.: Da, grădinile muncitorilor, care cultivau cartofi, creșteau găini și așa mai departe. „Hainele erau făcute de femei cu ajutorul unui Singer."

Nu înțeleg asta.

P.P.: Singer era o marcă de mașini de cusut.

„O unealtă de producție devine un obiect de consum." Dar Thomas Pynchon? Nu vorbești niciodată despre el.

P.P.: Da, știu asta. Mi-a plăcut foarte mult o propoziție a lui. „Autorii ca antreprenori... în 1970, asta era o idee voioasă, dar și una înspăimântătoare... Carrefour ca Disney... e un autor foarte cunoscut, dar un artist prost." Mie îmi place să consider Carrefour un artist prost.

Scanned with CamScanner

„Acuzația de nostalgie adusă evoluției cinemaului poate fi pusă pe seama a două fenomene" – poți să numești aceste fenomene?

P.P.: „A tăia și a vorbi, două fenomene care îi reduc pe creatorii de cinema la statutul de ilustratori mercenari guvernați de profitabilitatea comercială..."

„Ultimul lucru pe care mi-l amintesc cu claritate e ploaia – ploaia și mirosul ploii. Îmi place enorm acel miros. Mi-a plăcut dintotdeauna. Purtam aceiași pantaloni militari verzi și o geacă din care emana acel miros puternic de câine ud. Acestea sunt mirosurile care îmi amintesc de cele mai mișto zile ale vieții mele – zile ploioase, cu cer întunecat; zile care trec stând în casă, mâncând dulciuri și uitându-mă la televizor. Asta se întâmpla cu zece ani mai înainte, probabil că aveam cinci sau șase ani." Cine a scris asta?

P.P.: Tot eu.

Deci e un text al tău? „Autoritățile din Budapesta nu voiau să aibă nimic de-a face cu noi. Nici măcar în estul Europei nu ne dorea nici un oraș. Autoritățile s-au panicat când s-a răspândit zvonul că am ajuns în oraș."

P.P.: Se numește „Omul din subteran". E o nuvelă scurtă.

„Trebuia să rămânem ascunși, iar ei nu aveau niciun mijloc de a ne opri. Nu circulam niciodată cu echipamentul. Singurii care făceau asta erau cei autorizați să dea concerte. Noi nu fuseserăm autorizați și ei nici nu voiau să ne autorizeze, dar noi nu aveam nicio legătură cu porcăria aia."

P.P.: Continuă...

„Sincer, dacă m-ai întreba astăzi, nu cred că muzica noastră era mai interesantă decât mizeriile pe care le ascultau cei mai mulți oameni. Pe mine nu m-a pasionat muzica mult timp. Probabil că aveam doisprezece ani când mi-a plăcut ultima oară la nebunie un cântec. Era de pe un album negru al Madonnei. În general evitam

Scanned with CamScanner

să discut despre muzică. Dacă prietenii mei discutau despre asta, eu îmi țineam gura, ca să evit disputele. N-ar fi folosit la nimic discuția. Oricum nu ar fi înțeles nimeni nimic. Nu voiam să explic nimic nimănui. Nu voiam să explic sau să conving – vedeam lucrurile diferit și asta era tot. Era minunat. Înțelesesem ceva și asta era ceea ce mă făcea diferit. Era o senzație plăcută, înțelegi. O senzație că ești în stare să înțelegi ce va urma." Asta e minunat.

P.P.: Mulțumesc.

E un text lung.

P.P.: Da, devine mai bun la final.

Și, din nou, e despre relația ta cu muzica. „Ce îmi plăcea cu adevărat era să dau concerte. Să văd cum acționează chimia, modul în care funcționează ea – era ceva extatic. Trebuia să alegi un loc, să faci rost de echipament, să îl conectezi la priză, să îl testezi în ultima clipă și apoi să simți cum crește frica și oamenii stau unii lângă alții; se privesc fără să vadă și apoi așteaptă. Simți presiunea de a nu ști ce înseamnă magia pură. Niciun concert nu e la fel cu altul. Eu eram programatorul. Fiecare concert era magie pură și niciun concert nu era la fel cu altul. Energia nu era niciodată aceeași, iar violența era unică. Fiecare seară era diferită, ca și consecințele. În seara aceea, poliția a înconjurat scena imediat; am fost izolați de mulțime înainte să terminăm de băgat în priză vocea, clapele și calculatoarele; amplificatoarele erau foarte zgomotoase. Un nor de unde electromagnetice ieșea din boxe, înconjurându-ne. Puteai să le simți; noaptea s-a lăsat repede, totul a devenit albastru. Scena era luminată doar de luminile rotative ale poliției și de sclipirile fulgerelor, apoi a început să plouă. Acela a fost momentul în care mi-a venit ideea; totul a început să se potrivească. Am început prin a le pune prietenilor mei microfoane fără fir, apoi am verificat frecvențele radio și m-am pregătit și pe mine. DJ-ii așteptau în fața platanelor; eram treizeci de oameni echipați cu microfoane. Ne-am strâns laolaltă și am atacat poliția. Dădeam pumni și loveam cu piciorul cât de

Scanned with CamScanner

tare puteam. La început ei habar n-aveau ce se întâmplă, așa că o vreme am fost în avantaj. Dar apoi ei s-au înmulțit și au început să ne prindă. Eu m-am ghemuit cât mai strâns și am început să ascult. Era incredibil. Fiecare lovitură pe care o primeam era procesată de calculator și trimisă la amplificatoare, ca să producă un ritm pur. DJ-ii mixau pe acest ritm; mulțimea a început să-l prindă, să danseze și să se bată pe muzică. Ploua îngrozitor.

Am văzut cum sângele meu se amestecă și se diluează în apa de pe jos. Am întors capul ca să văd mai mult și să aud mai bine și abia am apucat să văd niște fulgi de zăpadă înainte ca un baston să se abată asupra capului meu din lateral."

E incredibil. Deci titlul e „Omul din subteran". Îmi poți vorbi despre acest text?

P.P.: Am vrut să scriu un text care descrie un eveniment. E suficient de scurt ca să îți poată apărea în cap un fel de mică imagine sintetică, în timp ce citești.

Are legătură cu ideea ta de a produce filme de zece minute?

P.P.: Da. E nevoie de timp ca să inițiezi o nouă serie de proiecte, dar nu e ca la limbaj – e mai degrabă vorba să fii post-simbolic, într-un fel; începi să faci ceva și apoi altcineva continuă. Nu dialoghezi prin semne, ci prin lucrul însuși. Am trimis acest text multor oameni, lui Anri [Sala], Doug Aitken, Mathias [Augustyniak] și James Chinlund, pe care l-ai cunoscut. E plăcut că e un text scurt. Nu știu unde ar putea să ducă, dar ar putea fi un punct de plecare excelent pentru o expoziție – în loc să începi cu o structură complexă, trimiți pur și simplu un text.

Vrei să-l trimiți mai multor oameni?

P.P.: L-am trimis. E ca un text trimis oamenilor în mod direct, prin e-mail. E ceea ce se numește bază de date directă și marketing online; ceea ce se numește „spam". E spam. Bănuiesc că sunt primul artist care produce spam. [*Râde*] Ar trebui să-l trimit iar și iar, la urma urmei spamul revine mereu... Îți amintești

Scanned with CamScanner

discuția pe care am avut-o cu Jaron [Lanier], când am vorbit despre realitatea virtuală? El a început să vorbească despre realitatea virtuală ca modalitate de a-i angaja pe oameni într-o formă post-simbolică de comunicare. Într-un fel, asta suna foarte evident, dar dacă stai să te gândești, e o idee cu adevărat foarte bună. Să nu folosești semne, ci să folosești lucrul. Asta e ceea ce face Liam [Gillick] mereu atunci când se apucă să facă expoziții și invită oamenii să se implice la diferite niveluri. *Cadavre exquis* se baza pe aceeași idee – care duce la ceva neplanificat.

[Citind cu voce tare] *„Prezint aici, într-un mod foarte succint, rezultatele cercetărilor din ultimii ani." Trebuie spus că e o carte subțire! „Cercetări de ordin filosofic, lipsite de orice interes moral, lipsite de orice interes politic sau social. Această claritate preliminară este utilă din cauza confuziei frecvente de astăzi dintre filosofie și istorie și, în consecință, a obișnuitei reduceri a primei la a doua. E o confuzie care intră deja puțin în subiectul meu, în interesul modern față de istoricitatea „realului".*

P.P.: E ca un fel de indiciu, ca într-o poveste polițistă.

„O acuzare, printre altele, a dificultății resimțite atunci când iei în considerare «realul» în sine. Apropo, această pacoste sau dificultate nu are nicio scuză, «realul» fiind, datorită constituției sale aparte, un obiect individual în mijlocul întregului, care oferă cea mai puțin naturală formă de a fi luat în considerare."

P.P.: Se învârte întruna în jurul aceleiași probleme a realității. GATA CU REALITATEA!

Lanțuri de imagini

Există, cred, o propoziție care rezumă cu adevărat relația dintre tine și opera ta de astăzi: spui că „Astăzi nu mai există imagini

Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

minunate, există lanțuri de imagini." Cred că această expresie ar putea constitui și punctul de plecare al acestei conversații.

P.P.: Da, cred că ceea ce voiam să spun prin „lanț" e o structură dinamică care produce forme: pre-producție, producție, post-producție, aceste instanțe narative depind unele de altele. În lanțul acesta secvențial, se dezvăluie o narațiune. O imagine, o clădire sau un film provin dintr-o structură narativă mai amplă, de care aparțin și ale cărei elemente sunt. În robotică, oamenii folosesc un termen foarte precis, dar nu mi-l mai amintesc. Dar putem discuta despre un prag de toleranță sau adaptare liniară ca să descriem acest cadru temporal, acest delta în care mai multe evenimente pot avea loc, e un lanț semiotic. Îmi plac metapoveștile, povești ale poveștilor. Este un obiect întotdeauna sfârșitul a ceva? Oare totul începe întotdeauna cu un scenariu și sfârșește cu un obiect? Ar trebui să existe întotdeauna un final fericit la orice? De ce să aibă poveștile mai multe sfârșituri?

Deci vrei să eviți acea soartă?

P.P.: Nivelul de hotărâre al unei idei depinde de o decizie economică, pe care fie o iei tu, fie îți este impusă. Adesea, pe mine mă interesează mai mult procedurile decât hotărârile. În *Strălucirea* [1980] lui Stanley Kubrick există o scenă în care bucătarul îi explică băiatului – „Știi, prietene, atunci când se întâmplă un lucru, el poate să lase în urmă ceva din el, ca atunci când pâinea prăjită se arde."

Exact. Mi se pare că cele mai multe colaborări dintre artiști și arhitecți sunt motivate de această cercetare despre diferența dintre conceperea și realizarea unui proiect, ca la lucrarea pe care o faci împreună cu François Roche. Unde plasezi începutul acestor interese comune ale arhitecților și artiștilor pentru diferite moduri de expunere și experimentare și pentru formele efemere, nedeterminate?

Scanned with CamScanner

P.P.: Practicile de colaborare sunt constituite din jocuri și dorințe, așa că mai întâi există plăcerea jocului. Jocurile bazate pe un sprijin reciproc prin intermediul unor relații strâns întrețesute, al unor transferuri de putere și autoritate, al unor contacte în vid, al sprijinului reciproc, al intențiilor bilaterale care animă lumea în forma ei lingvistică, înainte de a deveni realitate. Ca să citez din romancierul grafic Alan Moore, „La început a existat cuvântul."

A existat, desigur, colaborarea dintre Yves Klein și Claude Parent pe arhitectura imaterială. Au existat și alte forme de colaborare, cum ar fi *Tablourile albe* [1951] ale lui Rauschenberg, pe care Merce Cunningham a proiectat un film, iar John Cage a scris lucrarea lui tăcută pentru acel eveniment. Dar arhitectura radicală a dispărut după Bienala de la Veneția, din 1972. Istoria arhitecturii e o istorie a obiectului. Există unele excepții; de exemplu, Parent / Klein [împreună cu Claude Parent, Yves Klein a creat conceptul unei „arhitecturi aeriene" imateriale, începând de la sfârșitul anilor '50]. Dar e valabil și pentru artele vizuale. Nu există nicio carte de artă care să refacă istoria expoziției.

Da, istoria artei e una a obiectelor și în mai mică măsură una a expozițiilor. Expozițiile nu pot fi colectate și, în cazul acesta, nu sunt arhivate. Imediat ce trece timpul, ele tind să fie uitate. Această amnezie care afectează istoria expoziției are efecte nocive foarte profunde.

P.P.: Dacă amnezia este simptomul, mă întreb care e boala?

Și e uimitor să vezi în ce măsură chestionarea obiectului de către artist e o problemă recurentă, care dispare și reapare. Anii de început '90 revin într-un mod foarte explicit la unele forme de chestionare a obiectului. Cum vezi modul în care tratezi tu această chestiune, în relație cu modalitățile în care artiștii au făcut asta în anii '60 și '70?

Scanned with CamScanner

P.P.: Începând cu anii '80, Sony și Thompson s-au ocupat de problema rezoluției. Ideea e nu de a produce imagini, ci de a produce imagini cu rezoluție bună. Această idee a fost chiar ca un virus. Problema a fost larg discutată în anii '60 și '70, când unii artiști vindeau vid. În anii '60 și '70, chestiunea obiectului a fost dezbătută în jurul unor chestiuni politice și estetice foarte spectaculoase. Dacă eu aș vrea astăzi să abordez aceste chestiuni împreună cu Lawrence Weiner sau Daniel Buren, aș avea imediat impresia că sunt analfabet, un neoliberal descreierat.

Nu există totuși un fel de dinamică prin care s-ar putea explica de ce astfel de chestiuni apar iar și iar?

P.P.: Școlile de artă le cer studenților să-și clarifice ideile într-o formă. Însă mie mi se pare palpitant atunci când conținutul iese din formă sau invers. Neclaritatea e interesantă. Dinamica fluidelor e interesantă pentru că ea chestionează echilibrul.

Jean-François Lyotard a pus aceste întrebări în 1985, la expoziția „Les Immatériaux" [Centrul Pompidou, Paris]. A fost acea expoziție importantă pentru tine?

P.P.: A fost o expoziție superbă, care a oferit o experiență a lecturii. Catalogul lui „Les Immatériaux" a fost tipărit pe niște bucăți de hârtie. El consta dintr-o serie de dialoguri dintre diferiți oameni, de-a lungul unei perioade de timp. A fost instalat un fel de intranet. A fost prima oară când internetul a fost folosit ca unealtă, nu ca simbol, ci ca unealtă. Expoziția a fost în sine surprinzătoare prin alegerile ei curatoriale, prin modul în care obiectele și experiențele au fost aranjate. A fost superb.

A fost o expoziție filosofică, cum s-au plâns unii la momentul acela?

P.P.: „Les Immatériaux" a fost o expoziție care a produs idei prin intermediul expunerii de obiecte într-un spațiu. A fost ceva foarte diferit de scrierea unei cărți sau de crearea unui concept filosofic. Și tocmai asta e ceea ce mi-a plăcut foarte mult la

Scanned with CamScanner

expoziția aceea, faptul că nu era o expoziție conceptuală. Am aflat ulterior că Lyotard voia să facă altă expoziție, „Rezistență". „Rezistență" nu e un titlu bun. Te gândești imediat la o serie de chestiuni morale. Dar când m-am întâlnit cu el am înțeles că de fapt se gândea la rezistență în alt sens. Când înveți fizică la școală ți se spune că forțele de frecare nu sunt importante – forțele a două suprafețe aflate în contact fac ca unele axiome să devină incerte. Cred că la asta trebuia să se fi referit „Rezistență".

De ce să nu încerci să realizezi o a doua expoziție? Asta ar putea merge cu adevărat împotriva amneziei larg răspândite a istoriei expozițiilor.

P.P.: Cineva ar trebui să încerce să-i găsească notițele. Sunt publicate cărți postume, de ce nu și o expoziție postumă?

Ar fi și o ocazie de a reintroduce o oarecare lentoare în lumea expozițiilor, care a fost febrilă în ceea ce privește numărul acestora. Ar fi o altă formă de rezistență.

P.P.: Cred că asta e o responsabilitate pe care o au artiștii sau pe care o ai tu. Dar mie îmi place să fiu mobil, într-un fel îmi place să fiu distras. E greu să mă defragmentez.

Atunci când vorbești cu alți artiști despre acest tip de alternativă, ce fel de proiect îți imaginezi: te gândești la expoziții, opere și publicații?

P.P.: Cărțile sunt niște exponate minunate... poate că experiența lecturii va redeveni fundamentală. Lectura e și o stare fizică; ea necesită o anumită atenție, o atenție plutitoare. Momentele în care te desprinzi de lectură, în care începi să visezi, sunt foarte plăcute. Ajungi imediat în mintea ta, imaginându-ți tot felul de lucruri, în timp ce ți se vorbește. Am o grămadă de idei de cărți stupide. Mi-ar plăcea foarte mult să fac o carte cu imagini despre istoria reprezentării medicale. De la Leonardo da Vinci la

Scanned with CamScanner

realitatea virtuală și la imaginile sintetice, toate tehnicile de reprezentare au fost inventate de medicină. Ar fi fascinant să urmărești o astfel de istorie. Modelarea ficatului în 3D a avut loc înainte de crearea lui *Terminator 2*. O altă carte ar fi despre modul în care oamenii și-au justificat relația cu gunoiul. Există astăzi etnologi care studiază modul în care problema efectului de seră e gestionată de națiuni. Studiază modul în care națiunile pot negocia între ele. Sunt create noi organisme extra-naționale. În același mod în care instalațiile de canalizare au remodelat orașele, tratarea efectului de seră ne va modifica peisajul. Palatul de la Versailles a fost proiectat să evacueze mirosurile... Acordurile de la Tokyo sunt o parte din istoria tratării secrețiilor umane. Din asta ar ieși o carte minunată, o carte despre peisaje și despre spații foarte spectaculoase. Mi-ar plăcea, de asemenea, să fac o carte despre grădinile zoologice. Grădinile zoologice sunt niște oglinzi foarte precise ale modului în care noi ne vedem în cadrul orașului. Îmi place ideea că grădinile zoologice sunt inconștientul orașelor.

Dar reviste?

P.P.: Îmi place foarte mult să citesc reviste. Decupajul revistelor oferă posibilități pentru o lectură foarte deschisă, dar fără articularea sau nevoia unei arcade narative clasice.

În termenii cărților, există și un proiect de carte despre istoria drepturilor de autor, la care lucrezi. În același timp, se poate vedea și proiectul Anlee [2000-2003], ca o chestionare a problemei drepturilor de autor. Încep să se adune multe teme.

P.P.: Istoria drepturilor de autor merge în paralel cu istoria individualismului și a liberalismului. E o istorie care începe cu Legea Anne din Anglia. Și este istoria unui drept care a fost deținut de cei aflați la putere și care a fost acordat prin delegare tipografului, apoi tipograful i l-a acordat editorului, și editorul autorului. Astăzi autorii alimentează capitalul. Aceste petreceri de

Scanned with CamScanner

tip Oscar încep să se înmulțească. Până și la expozițiile de artă vedem liste cu credite din ce în ce mai lungi. Proiectul Anlee oferă autorului dreptul de a se semna, de a avea autonomia lui. Dar Anlee e și urmarea de la *Vicinato* [*Vicinato I*, împreună cu Carsten Höller și Rirkrit Tiravanija, 1995; *Vicinato II*, împreună cu Liam Gillick, Douglas Gordon, Carsten Höller, Pierre Huyghe și Rirkrit Tiravanija, 2000]. Cum pot mai mulți artiști să apară în aceeași imagine și să o împartă? Anlee e o imagine – un mic personaj de manga, un semn melancolic – pe care oamenii l-au împărțit o vreme. Cunoști cartea *Painters and Villans*[4] de Maurice Pianzola?

Pianzola descrie o tentativă de revoluție pre-marxistă de la începutul secolului al XVI-lea, condusă de șerbi și țărani. Era o insurecție care provenea din Germania. Cartea vorbește despre călătoria unui țăran care parcurge toată Europa ca să găsească un pictor care să fie de acord să deseneze steagul care va identifica viitoarea revoluție. Anlee este, de asemenea, povestea unei comunități care se regăsește într-o imagine. Un colectiv temporar.

Dar proiectul „Școala temporară" [împreună cu Dominique Gonzalez-Foerster și Pierre Huyghes, 1997], care a fost, și el, o formă de intervenție alternativă în lumea artei, dar de data aceasta mai legată de școli și instituții decât de structurile muzeale?

P.P.: „Școala temporară" e temporar închisă. Practic, am vrut să creăm o școală dislocată. Să invocăm în mod direct realul în școală. Era o școală parazitară. Dar am organizat doar un curs.

Am putea discuta despre catalogul pentru expoziția ta de la Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris? Ideea ta era să faci designul catalogului ca pe o carte animată?

4 „Pictori și ticăloși", în engleză în original. (*N.t.*)

Scanned with CamScanner

P.P.: Cartea animată este prima idee pentru expoziția monografică, dar deocamdată îmi lipsesc prea multe elemente ca să pot vorbi despre ea. O să încerc să articulez ideea referitoare la carte. Mi-ar plăcea să încep cu cartea aceasta și apoi să pregătesc o expoziție. Mergem la Rotterdam ca să ne întâlnim cu Rem Koolhaas, să vedem dacă el poate juca rolul arhitectului din această carte. Caut pe cineva care să mă ajute să ies din ea, ca într-o carte animată, un spațiu din hârtie. Invitația, afișul, catalogul – totul o să fie din hârtie. Ai putea să-i dai foc ușor...

E ceva opus sau foarte diferit de „gesturile de galerie" pe care le vedem astăzi atât de adesea. În discuția noastră anterioară ai eliminat un mare număr de ipoteze, pentru că ai spus că, în realitate, totul duce la „gesturi de galerie".

P.P.: Un „gest de galerie" e ușor de redus la textul lui de prezentare. Nu știu dacă o să merg până la capăt cu ideea asta...

Într-un interviu despre Mulholland Drive *[2001], David Lynch a spus că nu știe care va fi finalul decât atunci când ajunge acolo.*

P.P.: Da, a spus că știe că filmul o să înceapă cu plăcuța cu „Mulholland Drive" luminată de farurile unei mașini și că mai târziu vor exista mai multe povești pe care vrea să le conecteze. Suma acestor mici povești constituie la sfârșit un nor narativ. Acumularea acestor idei produce o structură mai mult sau mai puțin evidentă. Am o carte ca spațiu monografic și această carte animată ca spațiu expozițional.

Și care seamănă puțin cu o carte pentru copii...

P.P.: Multe povești pentru copii încep cu o carte deschisă în care intrăm sau cu un spațiu ascuns în dulap. Asta e structura unei povești.

Poate că următorul lucru despre care ar trebui să vorbim este Grenoble și chestiunea utopiei și a experimentării pe care ai

Scanned with CamScanner

trăit-o locuind în Grenoble în anii '70, când oraşul era un „laborator" al unui nou oraş. Poate că ai putea să-mi spui cum a jucat Grenoble rolul de trusă de scule în timpul acelor ani. Dominique Gonzalez-Foerster mi-a spus deja foarte multe despre anii petrecuţi de ea în Grenoble. Mi-ar plăcea să aflu şi despre experienţele tale de acolo.

P.P.: Ştii, totul a depins de profesorii care au avut foarte mult curaj şi convingere politică şi totul a încetat atunci când aceşti oameni au plecat. A fost un moment anume. Am beneficiat atât de pe urma acestui entuziasm, cât şi a acestui faliment.

În şcolile acestea existau profesori adevăraţi şi foarte puţini conformişti?

P.P.: Da, militanţi foarte convingători. Mai târziu, la liceu, era Gilles Lipovetsky, care preda franceză şi filosofie, şi tot la liceu era şi un profesor de desen. Mai exista şi un centru cultural unde ne-am dus cu şcoala să o vedem pe Carolyn Carlson sau pe Pina Bausch. Era posibil ca uneori să faci gafe mari, dar totul era încărcat cu o puternică dinamică educaţională.

Dar când şi mai ales cum au luat sfârşit toate acestea?

P.P.: Odată cu înmulţirea reclamelor Decaux...

Te referi la compania de publicitate stradală?

P.P.: Da, Decaux, postmodernismul, sfârşitul implicării politice, dispariţia licuricilor şi a macilor roşii, morala generaţiei baby boom, sosirea lui Michel Platini la Juventus Torino.

Este unul dintre subiectele de care se ocupă, în anumite moduri, filmul tău Credite?

P.P.: Da. De asemenea, vine şi din faptul că, atunci când ţi-ai petrecut copilăria într-o ZUP [Zones Urbaines Prioritaires/Zone Urbane Prioritare], vezi cum unele case se nasc şi altele mor. Nu există nicio imagine a acestor ZUP. Un text a servit drept model

Scanned with CamScanner

pentru *Credite*; e de la sfârșitul textului lui Pier Paolo Pasolini din *Heretical Empiricism*[5], unde el vorbește despre multitudinea punctelor de vedere necesare pentru observarea unui eveniment. De fapt, e conturul unei holograme. Pentru Pasolini, doar o armonizare a punctelor de vedere subiective poate să ofere o imagine precisă a unei situații date. După el, ca să ai o imagine a asasinării lui Kennedy trebuie să prezinți toate filmele care au fost înregistrate în jurul acelei procesiuni. În decursul prezentării tuturor acestor filme, timpul se va lungi și va fi suspendat ca o hologramă. Am aplicat această idee și m-am dus să mă întâlnesc cu niște copii cu care crescusem, dar și cu Michel Poniatowski, care a fost ministru de interne pe vremea lui de Gaulle, și multe alte personalități-cheie ale acelei perioade, cum ar fi Angus Young [chitarist la AC/DC], care îmi place foarte mult. Apoi m-am dus să mă întâlnesc cu oamenii care fuseseră direct implicați în chestiunile ZUP și ZAC [Zones d'Aménagement Concerté / Zone de Dezvoltare Concertată]. Spre deosebire de „Grands Ensembles", ZUP au fost niște programe mult mai puțin spectaculoase.

Și Jean-Luc Goddard a filmat în La Villeneuve proiectul social și de locuire din Grenoble. Acolo a înființat compania lui de producție și distribuție Sonimage.

P.P.: Da, și a participat împreună cu Anne-Marie Miéville la televiziunea prin cablu din Villeneuve. Au lucrat acolo și la filmul *Franța / tur / ocol / doi / copii* [1977-8], înregistrând interviuri cu copiii. Deci *Credite* a fost o colecție de puncte de vedere care se intersectau, menite să formeze sau reformeze o imagine. Seamănă puțin cu toate aceste interviuri pe care le faci tu. În cazul tău, tu ești punctul de intersectare dintre oameni, în timp ce acolo era o imagine absentă.

5 „Empirismul eretic", în engleză în original. (*N.t.*)

Scanned with CamScanner

Ai înregistrat sau arhivat într-un fel sau altul acele conversații?

P.P.: Nu. Nu am înregistrat nimic. Am început să am o idee a unei imagini în timp ce vorbeam cu toată lumea. Înregistrarea acestor discuții este o scenă cu copaci cu pungi de plastic legate de crengile lor. Copiii aruncau pungi de plastic în copacii pe care primarul îi plantase pe terenurile virane din oraș. Făceau asta ca să-și recupereze terenul de joacă, pe care primarul îl distrusese prin proiectul lui verde. ZUP nu au fost terminate niciodată.

Deci în Credite *procesul intervievării tuturor acestor protagoniști diferiți e la fel de important ca și filmul însuși, care ține vreo șase minute.*

Mai e un lucru pe care încă nu l-am înregistrat, chiar dacă am vorbit ieri despre el: alergia ta la praf și modul în care ea a influențat relația ta cu obiectul.

P.P.: Sunt alergic la praf, așa că nu pot deloc să acumulez lucruri. Când se acumulează lucruri asta începe să mă roadă, așa e de ani de zile și e din ce în ce mai rău. Nu păstrez cărțile niciodată; cumpăr DVD-uri și apoi le fac cadou. Cel mai mare lucru pe care îl am e un calculator.

E ceva extrem, pentru că în cazul tău există nu doar această voință de a nu produce obiecte, ci și imposibilitatea de a folosi sau măcar de a păstra obiecte.

P.P.: Eu pun totul în cutii și apoi le arunc. Asta simplifică totul.

Deci în cazul tău un atelier e exclus.

P.P.: Exact. Dar mulți oameni lucrează acum acasă. Nu, eu nu am atelier. Nu pot nici măcar să am un birou. Dimineața îmi spun că trebuie să merg la birou. Nu, nu îmi pot gestiona timpul în modul acesta. Nu am un birou nici măcar acasă la mine.

Asta se leagă de teoria ta despre timpul burghez și reflecțiile tale despre [Francis] Picabia. Ai scris, până la urmă, ceva despre asta?

Scanned with CamScanner

P.P.: Da, am încercat să scriu ceva despre asta. Era o carte de Jean-Claude Milner, *Le Salaire de l'idéal*[6], în care el definește conceptul de *otium*, timpul pentru tine însuți, definit ca ore suplimentare, plătite cu un salariu suplimentar. Un timp istoric care aparține burgheziei... Din ce în ce mai mult, acest timp e înlocuit cu timpul liber, cu distracția. Cartea ridică chestiunea unei democrații care nu oferă oamenilor timp pentru ei înșiși.

Apropo de cărți, există și Douglas Coupland, care intervine din ce în ce mai des în discuțiile noastre. Ce te interesează cel mai mult la romanele lui?

P.P.: Seamănă puțin cu lampa lui Alighiero Boetti, care luminează doar o dată pe an: la Coupland există scene care îți rămân în minte o lungă perioadă de timp, lucruri care continuă să rezoneze un timp îndelungat, ca și în cazul operei lui Felix Gonzalez-Torres.

Care e cartea ta preferată a lui Coupland?

P.P.: *Tânără în comă.*

Există un cântec de la The Smiths și preluat de Felix Gonzalez-Torres ca titlu al expoziției lui de la Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

P.P.: E o carte fantastică.

Care sunt ceilalți scriitori care te interesează? Ce zici de Neal Stephenson?

P.P.: Neal Stephenson e un super-autor de SF, Greg Egan la fel... Citesc foarte multă literatură SF.

A citi SF e ca și cum te-ai uita la cele mai frumoase filme.

6 „Salariul idealului", în franceză în original. (*N.t.*)

Scanned with CamScanner

Iar Stanisław Lem? Mulți artiști par astăzi să fie pasionați de Lem...

P.P.: Modul în care folosește limbajul e fascinant. De asemenea, e un SF foarte molecular; e farmacologie. *The Futurological Congress*[7] te duce în zone paralele, unde realitățile se fugăresc reciproc. Fiecare realitate e conținută într-o pastilă. Fiecare realitate e un construct chimic.

Fiecare are definiția ei temporară, fiecare trăiește în utopia ei.

P.P.: A invoca astăzi utopiile e ca și cum ai folosi un contor Geiger ca să cauți urme radioactive. Seamănă cu *Ziua de după* [1983]...

În afară de Congresul de futurologie, *ce alte cărți ale lui Lem te interesează?*

P.P.: *Masca* și *Solaris*.

Știi, când am amintit de Tarkovsky în interviul meu cu Lem, a fost una dintre foarte puținele dăți când a trebuit să întrerup un interviu înainte de sfârșit. Îl urăște complet pe Tarkovsky.

P.P.: Nu mă surprinde. În cărțile lui există cuvinte care produc imagini. Oceanul de pe Solaris scoate la lumină dorințele fiecărei persoane...

Unul dintre paradoxurile interviurilor este că transcriptul ignoră tăcerile dintr-o discuție, care sunt adesea cele mai importante elemente.

P.P.: Ai putea insera în interviurile tale pagini goale...

Am discutat despre Serge Daney și dependența de cinema. Ai putea să-mi spui mai multe despre asta?

P.P.: Când am vorbit despre Daney, eu nu vorbeam de teoria lui despre cinema. De aia mi-a părut rău pentru Jacques Rancière...

[redacted]

7 „Congresul de futurologie", în engleză în original. (*N.t.*)

Scanned with CamScanner

Ca orice adolescent care vrea să pară grozav, eu citeam mereu *Cahiers du Cinéma*. Nu atât codul moral al *Cahiers* era ceea ce mă interesa. Nu Rivette și „travelingul e o chestiune de moralitate". Daney era cel care îmi spunea ceva despre semnele care constituiau prezentul meu. Îmi amintesc unul din articolele lui din ziarul *Libération* care făcea o paralelă între campania Benetton, *Marele albastru* al lui Luc Besson [*Le Grand Bleu*, 1988] și *Palombella rossa* al lui Nanni Moretti [1989]. Când vorbesc despre diferențele dintre Daney și Rancière nu emit o critică. Numai că nu-mi place ca el să-mi țină morală.

Dar ar trebui să citești cartea lui La Nuit de prolétaires.

P.P.: Da, numai că nu știu ce să fac cu acest tip de text. În majoritatea cazurilor știam ce să fac cu textele lui Daney. Pe de o parte apar din ce în ce mai multe semne, iar pe de altă parte e greu să vorbești despre ele. Doug Aitken mi-a spus, într-un e-mail: „E greu să îți editezi viața fără un cod de timp". Poate că e o reflecție de Generația X, dar e și ceva foarte profund. Relația cu prezentul e foarte melancolică și foarte mediată. În ultimii patruzeci de ani, de la, să zicem, noul val francez și până la valul rock 'n' roll britanic și până astăzi – poți găsi diferite versiuni personale ale lui *Buffy, spaima vampirilor*, pe diferite site-uri, toate fiind create de oameni care au crescut ca fani pasionați ai mediei lor.

Ideea de melancolie e o idee care nu a apărut deloc în discuțiile noastre anterioare. Astăzi ea pare să stea în centrul reflecției tale.

P.P.: Da, e un sentiment tenebros, ca în Melville... Îmi plac foarte mult poveștile acestea. Melancolia poate, probabil, să ofere o alternativă politică. De ce m-am gândit eu oare că melancolia era, cumva, un sentiment adecvat? „Adecvat" în acel mod în care unele unelte sunt mai adecvate decât altele atunci când trebuie să soluționezi o problemă. Filmul noir e cumva relevant. Cred că știi acel film noir tipic care începe cu o scenă lungă, fără dialog, în care un ticălos jucat de Alain Delon stă întins pe pat

Scanned with CamScanner

și fumează la nesfârșit o țigară. Personajele își creează o relație unică față de timp și istorie, dar asta e altceva. Melancolicul e o persoană aparte care are un obiect al dorinței, dar a pierdut dorința însăși. Cu alte cuvinte, el a pierdut ceea ce îl făcea să dorească obiectul dorit: cauza-obiect a dorinței tale, care nu e niciodată obiectul dorit.

Cum să construiești un acvariu

Când ai început cu desenele, unde plasezi punctul de plecare?

P.P.: Destul de recent, cam acum doi ani. Când m-am îmbolnăvit am început să desenez, așa că, da, a fost acum doi ani. Când lucram la proiectul de grădină.

La momentul acela a devenit ceva cu adevărat obsedant, dar tu ai desenat mereu și înainte de asta.

P.P.: Da, dar eram unul dintre acei artiști care scriu mereu despre idei. Dar mie de fapt nu îmi plăcea să schițez idei, îmi plăcea mai mult să schițez prin cuvinte. Când începi să faci asta e ca o gramatică, ca să spunem așa, astfel că pe măsură ce o folosești devine tot mai bună și tu înțelegi mai bine ce faci de fapt. Acum îmi face mare plăcere să fac asta. Și desenez pe foi mici A4, așa că seamănă puțin cu scrisul.

Iar la un anumit moment dat ai început să faci și desene mai mari.

P.P.: Da, acum mă simt mai în largul meu cu această tehnică. Săptămâna trecută am început să desenez pe filmul pe care îl folosesc pentru ecran și e minunat cum cerneala și apa modifică substanțele chimice care sunt puse pe film.

Și mai e un proiect pe care voiam să-l fac. O să construiesc în atelier un acvariu. Și lucrez cu acvariul din St Augustine, pentru că e specializat în cefalopode.

Scanned with CamScanner

De fapt ăsta a fost începutul, cefalopodele au fost primele desene, cu peste doi ani în urmă.

P.P.: Atunci am făcut împreună acea expoziție de la Museum of Modern Art.

Așa e, ai început să desenezi. Deși nu sunt tocmai desene; seamănă mai mult cu niște schițe de idei, cum spui. Deci am aceste schițe de idei. Tot în timpul expoziției ARC [de la Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris] ai făcut doar schițe, dar la un moment dat, când am lucrat împreună pentru expoziția de la Serpentine, cam acum trei ani, ai început să faci niște desene cu peștii care își schimbă culoarea, cum se numesc?

P.P.: Cefalopode.

Ai făcut unele mici și unele mari, de fapt acela a fost începutul, nu-i așa?

P.P.: Așa e, nu a ieșit prea bine, pentru că eu nu știam ce fac. Iar apoi m-am oprit. Primele desene adevărate – îmi amintesc perfect, de fapt – le-am făcut când m-am dus la o pensiune din Austria – un fel de clinică.

Eram plictisit de moarte acolo și am început să desenez, pentru că nu știam deloc ce altceva să fac. Scriam puțin și mă plictiseam de propriul meu scris, așa că am început să desenez și, știi, cu cât desenezi mai mult, cu atât mai mult îți place să desenezi, așa că am ajuns să petrec ore întregi în modul acesta.

Am început să desenez copaci.

Știi ceva, am început să desenez și când am făcut *Băiatulinvizibil*, pentru că mi-am petrecut timpul cu Roberto, un prieten al meu care face benzi desenate. Roberto desena foarte mult, așa că am petrecut mult timp discutând despre desene și animație, deci am început să desenez în timp ce lucram la *Băiatulinvizibil* și încercam diferite lucruri, schițam filmul. Cred că aceea a fost ușa de acces.

Scanned with CamScanner

Iar acum, ca să revenim la cefalopode – o să construiesc în atelier un acvariu și o să încep să desenez cu ele. O să fie colaboratoarele mele, înțelegi.

Cefalopodele?

P.P.: Da. Eu voi arăta motivul, eu voi produce motivul și voi desena motivul, așa că bănuiesc că va fi o colaborare între mine și ele, sau între mine și el. Cred că e frumos să începi să colaborezi cu animalele.

Deci la început ai colaborat cu artiști, apoi ai colaborat cu oameni de știință și autori de SF și așa mai departe și acum cu animale.

Atunci e interesant – desenatul începe cu cefalopodele, treaba cu cefalopodele nu iese, ai desenul mâzgălit pentru Băiatulinvizibil, *apoi te duci la clinica din Austria și începi să faci primele desene cu copaci. De ce dintr-odată acolo? De ce copaci?*

P.P.: Lucram la proiectul CHZ și am început să schițez ceea ce avea să devină scenariul ilustrat al filmului. Aveam unele planuri pentru Bas [Smets] și am început să-i arăt nu scenariul ilustrat, pentru că nu era atât de avansat, ci mai degrabă imagini cu modul în care avea să arate filmul. Așa că am început să desenez în caietul meu de schițe copaci și apoi păduri. Deoarece aveam timp, am început să fac asta din ce în ce mai mult.

Apoi s-a întâmplat ceva și, pentru prima oară, a apărut o intensitate aproape à la Goya. Toate desenele tale anterioare sunt relativ relaxate, sunt ca niște contururi, dar atunci ele au devenit pentru prima oară foarte intense și tenebroase.

P.P.: Asta e din cauza bolii, pentru că desenele au devenit un fel de prelungire a ceea ce mi se întâmpla mie. La momentul acela încă erau foarte relaxate, într-un fel, chiar și primele desene cu copaci erau relaxate, apoi au devenit mai tenebroase când am început să desenez în timpul ședințelor de chimioterapie. Deci au devenit mai nevrotice. Desenam din ce în ce mai mult în timp

Scanned with CamScanner

ce ei transferau substanța în mine și, evident, nu eram într-o dispoziție prea bună.

Deci au devenit mai tenebroase.

P.P.: Au început să devină ca ceva care trebuie eliminat. Și grădina era practic la fel. Ca să citez din Bataille, era vorba doar de ceea ce respinge mintea, ceea ce mintea nu vrea să recunoască. Așa că, citind Bataille și desenând, și gândindu-mă la proiectul CHZ, desenatul a început să fie tot mai prezent, până la punctul în care am început să arăt desenele ție și prietenilor. Apoi mi-a venit ideea, de la prietenul nostru Sam, să le expun în Basel, dar înainte de asta nu mă gândisem niciodată la așa ceva.

Cefalopodele au fost influențate de o discuție pe care am avut-o cu mult timp în urmă cu Jaron [Lanier] despre această capacitate a cefalopodelor de a-și schimba celulele pielii, de a schimba structura lor ca să constituie structura a altceva. Pentru Jaron cefalopodul era artistul suprem, ca să spunem așa. Apoi îmi amintesc că a existat și o conversație despre cefalopod pe care am avut-o cu Miquel Barceló.

Și ai vrut să faci un film împreună cu el, era un proiect de colaborare?

P.P.: Nu s-a concretizat niciodată. Nu era un film; voiam să construim un loc în care oamenii și cefalopodele să se întâlnească.

Deci acesta a fost începutul ideii tale de a avea un acvariu.

P.P.: Da, și nu s-a concretizat niciodată, dar mergeam la atelier împreună cu Miquel Barcelo, iar el desena la momentul acela foarte multe cefalopode.

Miquel avea și niște carnete, care de fapt sunt nucleul întregii lui opere – un raft întreg, l-ai văzut vreodată?

P.P.: Un raft cu toate carnetele lui.

Scanned with CamScanner

Da, e extraordinar. Sunt carnetele din perioada în care era adolescent în Majorca și Spania, pline de schițe și acuarele. Sunt aranjate foarte simetric, cam o sută sau două sute de cărticele, și sunt cărți întregi pline cu pești și cefalopode – e un bestiaire, *un bestiar. Aș spune că, probabil, acesta e nucleul practicii lui, nu?*

P.P.: Da, e un tip cu adevărat interesant.

Și astfel cefalopodul duce la colaborarea nerealizată cu Miquel Barceló. Și toate acestea anticipează micile desene răzuite. Dar micile desene răzuite pentru Băiatulinvizibil *sunt mai degrabă un fel de scenariu ilustrat, s-ar putea spune asta?*

P.P.: Da, toate desenele tind către scenariul ilustrat: ele au fost și o modalitate de a-i comunica lui Darius ideile filmului, pentru că Darius a fost mediatorul meu, ca să folosesc termenii deleuzieni; el a fost cel căruia îi erau adresate desenele. Erau desene adresate. De fapt, eu nu desenam decât ca să arăt oamenilor ce voiam să fac, astfel că desenele au o funcție. Ele au devenit cumva o unealtă de comunicare.

Iar asta s-a schimbat cu adevărat pentru prima oară în clinica austriacă, pentru că acolo desenele au devenit autonome, și atunci ele au...

P.P.: Da, au devenit încet-încet autonome.

Dar vorbește-mi despre Austria, ce a existat mai întâi? Când erai în Austria exista deja ideea filmului? Sau ideea filmului a apărut din desene?

P.P.: Nu, desenele mai întâi... Aveam deja ideea filmului, dar la momentul acela era doar abstractă, iar eu am început să desenez pentru că nu am scris prea mult despre proiectul acesta.

Deci știai deja că vrei să construiești această grădină, și apoi desenele au fost... A fost vorba de ideea de a-ți imagina această grădină sau cum a...?

Scanned with CamScanner

P.P.: Îmi imaginam terenul. Știam unde în Portugalia trebuia construită grădina, pentru că am desenat eucalipți după pozele pe care le făcusem. Deci pare a fi un loc care a existat, pentru că am fost pe acolo în drum spre Viena, așa că știam locul atunci când am început să-l desenez. Și am început să desenez pozele pe care le făcusem. Toate aceste desene au de-a face cu natura, animalele și ciudatul proces al desenului, așa că, într-un fel, ele erau legate de o formă de viață. *Băiatulinvizibil* avea ca scop și producerea și însuflețirea unor desene care să pară vii, într-un fel, așa că, cumva desenele au fost dintotdeauna legate de animație sau de secvențialitate. Unul duce la altul, și apoi la altul. Nu fac niciodată un desen de sine stătător, ca să spunem așa. Ele fac parte dintr-o serie. Și toate au fost repetiții.

Repetiție și diferență.

P.P.: Mâinile cunosc și recunosc acțiunile, așa că faci ceva o dată, apoi a doua oară, și mâinile tale încep să facă asta, ca pe un fel de exercițiu, ca pe o mantra.

Dar e interesant și faptul că, după experiența clinicii austriece, a fost ca și cum ceva s-a declanșat, iar de atunci nu s-a mai oprit.

P.P.: Iar acum am început să fac proiecte pe baza desenului, ceea ce e un lucru nou. Cum ar fi „Licuriciul", care a fost, practic, un produs al desenului, și nu un proiect de desen.

Îmi amintesc că mi-ai vorbit despre licurici cu mult timp în urmă; când a început acel proiect?

P.P.: Acum ceva ani am făcut în Arles un proiect cu licurici, îți amintești, cu licuricii falși pe care i-am instalat în parc?

Îmi poți vorbi despre această lucrare, licuriciul de la Villa Arson?

P.P.: Proiectul s-a bazat pe articolul lui Prigogine, acela celebru în care spune că licuricii încep să dispară atunci când oamenii încep să creadă în idei, în ideologii. Așa că am făcut niște

Scanned with CamScanner

licurici falşi la Villa Arson, în parc, pe care bineînţeles că îi poţi vedea doar după ce expoziţia se închide, noaptea. Deci era un fel de antiexpunere a lucrării, de vreme ce nu o puteai vedea. Deci ceea ce poţi vedea în timpul orelor de vizitare ale expoziţiei e doar un facsimil al textului lui Prigogine, ca o inscripţie pe perete, dar nu e nimic de văzut. Apoi, noaptea, toţi licuricii începeau să se aprindă, aşa că era o lucrare foarte discretă.

La momentul acela nu exista niciun desen, dar apoi, la un moment dat, ai început să-i desenezi în cărţi. Îmi amintesc că am stat odată într-un taxi în timp ce tu dădeai autografe, desenai pe cărţi licurici, care deveneau un fel de abstracţie personificată, cum ar spune Raymond Haines, deveneau un fel de semnătură a ta.

P.P.: Da, e adevărat. Şi, bineînţeles, cu cât îi desenezi mai des, cu atât devii mai bun. Am început să desenez o grămadă de astfel de licurici drept cadou; unii erau mai elaboraţi ca alţii, erau lucruri pe care le poţi da oamenilor, de aia voiam să rămân la aceeaşi idee că ei trebuie daţi tuturor.

Deci lucrarea „Licuriciul" va fi distribuită practic tuturor prietenilor tăi.

P.P.: Da. S-ar putea să am nevoie de o hartă cu locurile unde sunt ei.

Şi acesta e primul proiect în care desenele „conduc maşina", pentru că înainte exista întotdeauna o altă maşină, apoi desenele ajutau şi ele uneori, dar aici desenele conduc maşina.

P.P.: Interesant, nu?

Foarte interesant. Dar, evident, asta se poate întâmpla din ce în ce mai des.

P.P.: Nu, dar acum am un proiect nou cu cefalopode în care vreau să desenez *împreună* cu ele, astfel încât ele să fie colaboratoarele mele. Aşa că o să fac un acvariu în atelier şi apoi o să încep să desenez cu ele, să prezint motivele...

Scanned with CamScanner

Până la ce vârstă ajung cefalopodele?

P.P.: Nu ajung la o vârstă foarte înaintată; mor după trei sau patru ani.

Deci practic sunt foarte fragile?

P.P.: Da, nu rezistă mult dar sunt destul de deștepte. Și nu au niciun fel de cultură, pentru că nu au părinți care să le educe în legătură cu lumea, așa că trebuie să facă totul singure, foarte rapid. Comunică foarte rapid și învață foarte rapid. Bănuiesc că eu o să am cefalopode tinere și o să începem să ne jucăm cu ele... E un experiment.

Deci va fi ca o mică prezență permanentă în atelier, dar pe de altă parte ele sunt, în același timp, noii tăi asistenți. E palpitant.

P.P.: De fapt mai mult decât asistenți; sunt co-autori.

Câte o să ai?

P.P.: O să încep cu două, apoi... Știi, chestia cu acvariul e că e destul de mare; s-ar putea să ajung să am un atelier plin de cefalopode și nimeni altcineva în afară de ele și mine! [*Râde*]

Dar eu încă n-am înțeles cum vei desena împreună cu ele, tehnic vorbind, vei folosi hârtie sau film?

P.P.: Există un film pe care îl poți solariza, e un fel de produs chimic care reacționează la lumină, și e absolut uimitor când pui apă pe el. Tehnica o să devină din ce în ce mai specializată.

Deci e vorba de inventarea unei tehnici.

P.P.: Da, o tehnică. Va deveni un fel de tehnică Black Mountain.

Noua tehnică pe care nu a mai folosit-o nimeni până acum.

P.P.: Îți place?

E genial!

Scanned with CamScanner

P.P.: Ce mi-am dat seama e că atunci când încep să desenez încep să scriu mai puțin, ceea ce e interesant. Așa că devin un cefalopod care lucrează cu imagini. De fapt declanșatorul a fost filmul.

Și, odată ce filmul a fost terminat, parcul sau grădina a fost construită.

P.P.: Apoi am început să lucrez la *Marilyn*.

Dar care au fost primele desene pentru Marilyn, *îți amintești asta?*

P.P.: Am început să lucrez cu un scenariu ilustrat, dar apoi nu am mai scris nimic la *Marilyn*, am început să nu mai scriu deloc. Vorbeam cu tipul și îi spuneam „Așa văd eu filmul, așa funcționează el", iar el începea să deseneze, apoi îmi trimitea desenele și eu îi trimiteam înapoi alte desene. Așa că a devenit un fel de mod de a vizualiza. Mie mi se părea o modalitate destul de facilă de a comunica sau de a structura filmul, pentru că filmul avea un cadru conceptual puternic, dar urma să fie filmat într-un mod oarecum aleator; nu avea niciun fel de granițe, avea doar câteva scene și nu prea știam dacă avea să fie lung sau scurt. Apoi, bineînțeles că în timpul producerii filmului am început să desenez mai puțin, pentru că eram ocupat să fac filmul, așa că nu aveam timp să desenez lucrurile pe care voiam să le desenez.

Apoi, la un moment dat, a apărut robotul.

P.P.: Da, o să încerc să lucrez și cu un robot, pentru că ce am făcut noi acum este aceeași mașină pe care am folosit-o pentru *Marilyn*, dar eu am făcut-o să devină... Am creat o mână mecanică dintr-o proteză, care e aleatorie, pentru că mișcarea mâinii pe hârtie e practic alta de fiecare dată, așa că tu poți desena un cerc și robotul va desena același cerc ca și tine, dar dacă îi ceri robotului să-l repete, cercul va fi diferit, pentru că mâna e oarecum aleatorie.

Unul dintre punctele de plecare ale acestei idei a fost faptul că am lucrat cu un avocat la testamentul meu, în caz că nu

Scanned with CamScanner

scăpam. M-am gândit că ar fi frumos dacă moartea ar iniția procesul creator, astfel ca după ce eu mor, roboții să înceapă să deseneze. Deci moartea putea să declanșeze o serie de desene. Toate aceste lucruri se leagă într-un fel: eu am creat acest robot și robotul va fi capabil să scrie ca mine – iar acum o să creăm și mai mult. O să desenez împreună cu un robot și apoi o să desenez împreună cu cefalopodele. O să desenez împreună cu mașinile și cu animalele.

În încheiere, ce desene sunt acum în atelierul tău? Desenezi licurici.

P.P.: Da, licurici.

Deci la licurici ideea e să faci sute?

P.P.: Da, o să fac o sută douăzeci. Ele vor fi răspândite în întreaga lume. Și o să fac mâna mecanică. Așa că o să încep să lucrez împreună cu robotul și o să facem trei mii de desene.

De ce trei mii?

P.P.: Ele sunt trimise la oameni împreună cu raportul anual de activitate, așa că m-am gândit că ar fi o sarcină potrivită pentru robot, să facă trei mii de desene diferite. Și îmi place și faptul că desenele nu ar trebui să fie... E ceva ce îmi dau seama că vreau să fac mai mult acum, vreau să dăruiesc lucruri; mi se pare pur și simplu ceva frumos.

Ca ele să ajungă în lume. Seamănă puțin cu Boetti.

P.P.: Da, nu ar trebui să ajungă pe piață, e altceva.

Scanned with CamScanner

Rem Koolhaas

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

M-am întâlnit prima oară cu Rem Koolhaas după ce i-am citit de mai multe ori cărțile (Delirantul New York *și* S, M, L, XL)*, în timp ce mă documentam pentru expoziția „Orașe în mișcare" din 1995. Am curatoriat acea expoziție împreună cu Hou Hanru, aducând în Europa artiști asiatici și discuția despre orașele asiatice. Hanru și cu mine ne-am dus la Rotterdam ca să ne întâlnim cu Rem Koolhaas și am așteptat în atelierul lui o zi întreagă, dar el a fost prea ocupat ca să ne primească. La sfârșitul zilei și-a cerut scuze și a spus „De fapt eu acum plec în Asia, nu vreți să ne întâlnim mâine în Hong Kong?" Așa că Hou și cu mine ne-am suit într-un avion și ne-am întâlnit cu el acolo, iar de atunci nu am încetat să discutăm.*

Mai târziu am lucrat împreună cu Rem la Proiectul Japonia, care a fost inițiat în 2005, atunci când Stefano Boeri, pe atunci redactor-șef al revistei Domus*, ne-a propus mie și lui Rem să-i intervievăm pe arhitecții mișcării metaboliste.*

Cam în aceeași perioadă eu am gândit ideea unui maraton de interviuri; un eveniment de douăzeci și patru de oare, a cărui primă materializare a avut loc în Stuttgart, în 2005. Apoi, în 2006, Julia Peyton-Jones și cu mine am colaborat cu Rem pentru pavilionul de vară al Galeriei Serpentine, la producerea unui maraton încă și mai aglomerat, de data aceasta invitând șaptezeci și doi de oameni pentru conversații de peste douăzeci și patru de ore. Pavilionul însuși a fost proiectat de Rem și de Cecil Balmond, împreună cu ARUP, și prezenta un acoperiș gonflabil spectaculos care plutea deasupra Kensington Gardens.

Mai jos sunt fragmente din conversațiile nesfârșite care au început în 2004.

Scanned with CamScanner

Europa ca proiect cultural

HANS ULRICH OBRIST:

De ceva vreme deja te gândești intens la Europa. Apogeul acestui lucru pare a fi recenta ta serie de expoziții numită „Imaginea Europei" și ampla ei panoramă asupra istoriei europene. Cum a început acest proiect? Îmi amintesc că, acum câțiva ani, mi-ai vorbit despre participarea ta la un think-tank despre Bruxelles, în care era implicat Umberto Eco...

REM KOOLHAAS:

În decembrie 2000, la summitul Uniunii Europene (UE) de la Nisa, s-a hotărât ca Bruxelles să fie capitala UE. Atât Romano Prodi, președintele Comisiei Europene (CE), cât și Guy Verhofstadt, prim-ministrul Belgiei, au fost implicați, dar niciunul dintre ei nu avea o înțelegere a consecințelor acelei decizii. Așa că au convocat un grup de oameni și au făcut o ședință de brainstorming de o zi întreagă, urmată de alte două întâlniri. Era un grup interesant, chiar dacă cei mai mulți erau bărbați. Din grup făceau parte, printre alții, un cineast francez, tipul care a inventat Swatch și Umberto Eco. Am petrecut prima zi încercând să definim elementele sau simbolurile unei „capitale" și ni s-a cerut să inventăm o instituție „europeană", un fel de muzeu al civilizației „europene". Însă nouă ni se părea că instituțiile de acel tip sunt foarte greoaie, apăsătoare și neinteresante. Cred că Umberto Eco a fost cel care a propus ca, în locul unui muzeu efectiv, să concepem un muzeu virtual. Cea mai crucială și mai dureroasă impresie rezultată de aici a fost cât de puțin știam eu și alți invitați despre modul în care funcționează Uniunea Europeană. Așa că m-am întors la biroul meu puțin stânjenit de profunda mea necunoaștere, ca intelectual european, a instituției care transforma atât de drastic Europa. Eram hotărât să corectez ignoranța noastră. Asta a fost baza proiectului nostru european. Am început să ne uităm la Bruxelles și să ne întrebăm

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

ce s-ar putea face în acel oraș, analizând modul în care „Europa" e prezentă în Bruxelles. Asta a determinat AMO să inițieze un studiu al iconografiei Europei și, în consecință, să studieze statutul de astăzi al acelei iconografii[1]. Am prezentat acest studiu lui Romano Prodi și Guy Verhofstadt, iar ei, la rândul lor, ne-au întrebat dacă lucrarea noastră putea fi considerată rezultatul sau produsul oficial al ședințelor de brainstorming. Acesta este modul în care am devenit implicați, într-o anumită măsură și în mod neintenționat.

Am discutat, în trecut, despre orașele invizibile, mai ales în contextul proiectului tău „Mutații", dar ceea ce ai descris tu este, într-un fel, un continent invizibil: Europa. Ai putea vorbi puțin despre asta?

R.K.: Proiectul „Imaginea Europei" a fost deosebit de interesant, pentru că am lucrat la el atât de mult timp, încât asta ne-a dat posibilitatea de a lucra în faze diferite și de a ajunge la concluzii care la început nu erau deloc evidente. În esență, am descoperit că iconografia care reprezintă Europa e profund inadecvată și că acestă inadecvare este, cred eu, parțial responsabilă pentru cât de desconsiderată e Europa. Am descoperit asta atunci când ne-am uitat la Bruxelles, ca oraș, dar și la istoria UE și la modul în care ea se reprezintă pe ea însăși. Ambiția de a crea o Europă unită e un proiect atât de incredibil și trebuie să depășească atât de multe obstacole, încât la început un anumit grad de invizibilitate a fost foarte productiv pentru mersul lucrurilor, dar ulterior a devenit problematic în termenii comunicării. Și munca noastră a evoluat de-a lungul timpului și a căpătat dimensiuni neașteptate; am abandonat accentul pus pe iconografie și am început să ne uităm la ce realizase UE, cum realizase asta și care erau

1 AMO, înființat în 1998, este think-tank-ul asociat Biroului pentru Arhitectură Metropolitană (OMA), pe care Rem Koolhaas l-a înființat în 1975 împreună cu Elia Zenghelis, Zoe Zenghelis și Madelon Vriesendorp și care acum își are sediul în Rotterdam.

Scanned with CamScanner

motivele fundamentale ale existenței ei, dar și la modul în care era ea modelată și ce direcții potențiale putea să adopte în viitor. Apoi am început să ne uităm la modul în care astfel de realizări ar putea fi comunicate.

Îmi amintesc că ai vorbit adesea despre implicarea în politică. Jacques Delors vorbește despre necesitatea repolitizării și despre criza construcției europene, ceea ce e un paradox, pentru că Europa nu a mai fost niciodată atât de interesantă și de activă. Zeci de țări vor să intre în UE...

R.K.: E interesant că, atunci când am început noi să lucrăm la acest proiect, la începutul lui 2001, nu exista niciun fel de interes față de Europa ca instituție politică. Era, efectiv, un vid. Așa că, în sensul acesta, e o evoluție fascinantă faptul că în patru ani acesta a devenit principalul subiect – e o evoluție fantastică pentru toate părțile implicate. Dar asta înseamnă și că tonul nostru trebuia să se schimbe mereu pentru că, la început, trebuia să atragem atenția asupra unei chestiuni necunoscute despre care acum toată lumea știe că e una crucială.

Cum a condus acest studiu inițial la expoziția din München și Bruxelles? Și în ce moment al acestui proces a apărut inventarea unui steag european sub formă de cod de bare? În trecut ai amintit propaganda și natura propagandistică a unor lucruri precum steagurile și codurile. Este acest lucru valabil și aici?

R.K.: Steagul reflectă o idee inițială, ludică și nu deosebit de serioasă. El sugera că ar putea exista și alte modalități de a face UE vizibilă decât prin simbolurile ursuze existente. Atunci când am studiat acest lucru într-un mod mai adânc, ne-am dat seama că, de vreme ce statele sau guvernele nu mai promovau sau declarau cu adevărat motivele existenței UE, Europa trebuia să creeze propriul ei dialog prin care să explice și să facă cunoscut de ce există. Am cercetat istoria propagandei. Propaganda e definită de obicei de lozinci și simplificări. Frumusețea Europei e că nu o

Scanned with CamScanner

poți simplifica, pentru că ea e un proces infinit de complex. Așa că, în cele din urmă, noi am interpretat ceea ce făceam ca propagandă pentru complexitate – un paradox. Prin urmare, expoziția constă din două părți: istoria Europei și istoria UE. După al Doilea Război Mondial, a devenit pentru prima oară posibilă definirea unui obiectiv narativ european și integrarea întregii povești fără a minți, dar în același timp făcând un compromis între paradoxurile care au caracterizat Europa: faptul că eroul negativ al unei națiuni este eroul pozitiv al alteia. Dacă te uiți la tensiunile actuale dintre China și Japonia, îți dai seama ce mare realizare a fost această istorie unică. E o chestiune cu adevărat foarte persistentă. În proiectul nostru, am făcut un efort foarte serios de a crea o narațiune care să fie validă pentru toate părțile și să spună istoria UE, care să includă toate momentele, dezastrele, disputele și actorii importanți și să declanșeze o schimbare într-un mod care nu a mai fost practicat și care e accesibil. Avem și noi ezitările noastre, bineînțeles; ne întrebăm dacă e ceva serios din punct de vedere intelectual sau suficient de respectabil sau dacă e ceea ce trebuie făcut în acest moment, dar pe de o parte poți fi mai serios, iar pe de altă parte poți fi mai populist, și totuși, eu cred că proiectul nostru propune dimensiuni în ultimă instanță plauzibile ale istoriei Europei.

Aceste dimensiuni multiple au făcut ca acest proiect să fie foarte interesant pentru mine. Aș vrea să te întreb mai multe despre panorama istorică, așa cum a prins ea contur. În ea sunt puse în acțiune scrierile unor gânditori precum Jacques Derrida, Peter Sloterdijk, Benedict Anderson și alții. Eu nu m-am gândit la proiect ca la unul care urmărește trecutul încheiat sau viitorul impredictibil al Europei, ci ca la o formă de memorie dinamică – Derrida a numit-o „memorie dublă". În Europa, forțele reacționare acaparează utilizarea memoriei și întregul ei concept, făcând din ea ceva static. Știința neurologică a dovedit că memoria e dinamică. Dar eu cred că Europa are un fel de problemă cu memoria...

Scanned with CamScanner

R.K.: Cred că e perfect adevărat și cred că de asta acest proiect e unul incredibil de interesant, pentru că navighezi printre sensibilitățile exagerate ale politicienilor, incertitudinea interesului european mediu, puritanismul lumii artei și invidia lumii academice. E un teritoriu foarte disputat. Cu cât mă gândesc mai mult la asta, cu atât cred mai mult că asta ar putea fi sarcina noastră: să încercăm să distrugem unele dintre aceste granițe și să chestionăm unele din aceste categorizări. Mi-am dat seama că noi trăim într-un moment complet paradoxal al modernizării, în care orice modernizare e determinată de nostalgie, la toate nivelurile. Însă suntem complet dezinteresați de trecut, de istorie. Auschwitz, de exemplu, a devenit nostalgie și există din ce în ce mai multe instrumente ale memoriei și din ce în ce mai puțină amintire efectivă. E ceva foarte pervers. Nostalgia înseamnă a trăi permanent într-o formă de negare, iar ceea ce e deosebit de sinistru la acest lucru e că el pune în mișcare atât stânga, cât și dreapta, atât intelectualii, cât și populația generală. Ce stă la baza tuturor acestora și, de fapt, operațiunea esențială care e necesară e redefinirea a ceea ce înseamnă „modern".

Ce e uimitor la proiectul tău e că multe din acele lucruri sunt vizualizate în mod efectiv. Dacă te uiți la o hartă, vezi că Europa nu e un spațiu omogenizat. Poți spune ceva despre modul în care acele imagini se combină cu aspectele multilingvistice ale proiectului? Tu îl numești „Eurobabel", o dimensiune babeliană a multilingvismului...

R.K.: Ceea ce este în ultimă instanță minunat la proiectul UE – și poate că actualmente trăim un moment foarte intens al lui – e că, în ciuda eforturilor politicienilor și în ciuda eforturilor birocraților, există o nouă înțelegere a dezvoltării și ascensiunii Europei care e complet independentă de ei. Nu există acum în derulare nicio construcție a unui superstat, ci mai degrabă coexistența diferenței, construirea unei virtuți pe baza diferenței. Și asta e ceva incredibil de rar. În clipa aceasta, mulți se tem că

Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

diferențele dintre țările europene dispar și că acesta e modul în care funcționează UE. Etnologii numără mereu limbile care dispar, culturile, speciile. Dar, de fapt, Europa e o forță de sens contrar foarte puternică față de aplatizare și investește în prezervarea diferențelor regionale, chiar dacă, paradoxal, cu costul unei anumite „ineficiențe".

S-ar putea spune că întregul proiect este unul post-11 septembrie, în sensul că nouă ni s-a părut că exista un motiv convingător pentru ca Europa să creeze un nivel de reprezentare suficient de solid ca viziunea lui Bush să nu o poată agresa, pentru că Bush a băgat tot felul de bețe în roate de fiecare dată când Europa a manifestat o slăbiciune. Dar o altă intuiție determinantă este aceea că, după 11 septembrie, putem să ne dăm seama că există o legătură între Europa, Rusia, China și India, ceea ce înseamnă că, în următorii douăzeci și cinci de ani, Eurasia este locul în care se vor găsi atât creativitatea, productivitatea și următoarea apariție a tuturor acestor identități separare, cât și relațiile dintre ele ca întreg mai amplu. E doar o intuiție a mea, dar sunt absolut convins că ea e adevărată și, cum poate îți amintești, am descoperit-o împreună în timp ce ne uitam la traficul aerian sporit dintre toate aceste țări, în dauna Cercului Arctic.

Vreau să te întreb despre relația dintre cultură și proiectele tale. Am citit Denis de Rougemont și m-am gândit la ideea lui a unei Europe culturale. Mă întreb cum vezi tu „Imaginea Europei" ca proiect cultural al secolului XXI?

R.K.: Eu cred că a vorbi astăzi de un „proiect cultural" e prea limitat și asta se datorează, în parte, integrării culturii în economia de piață. Poate că singurul domeniu care nu e complet absorbit de piață e domeniul politic. Dacă vorbești despre imaginație adevărată la suprafața unor forțe care nu sunt doar comerciale sau nu sunt strict limitate, atunci politica e o cultură în sine. Acesta este, de altfel, un rezultat pozitiv al globalizării: trăim într-un

Scanned with CamScanner

moment atât de incredibil de radical, încât cea mai bună modalitate de a participa e prin intermediul politicii, mai degrabă decât al culturii. Dar e minunat să oferi unui proiect o lectură culturală și să-l interpretezi și ca efort de a politiza arhitectura.

Vezi asta ca încă o îndepărtare de arhitectură? Într-adevăr, acest proiect – plasat într-un cort de circ readymade dintr-un spațiu public deschis din Bruxelles și apoi într-un muzeu de artă existent, Haus der Kunst din München – are prea puțin de-a face cu construirea sau imaginarea unei noi arhitecturi și încă și mai puțin cu proiectarea.

R.K.: Nu am mai mers niciodată atât de departe ca acum în a evita să ne bazăm pe orice referire sau legătură explicită cu arhitectura, iar proiectul e cu adevărat mânat de ambiția de desprindere totală de arhitectură. Pentru noi, personal, a fost incredibil de important că – în timp ce restul domeniului arhitecturii e tot mai preocupat de ultima bienală și se îndreaptă spre un uimitor proces de omogenizare – noi voiam să ne îndepărtăm de asta și să ne anunțăm dezinteresul final față de asta.

Proiectul „Imaginea Europei" a luat forma unei expoziții. Ce șanse crezi că au expozițiile să trezească conștiința publică sau să motiveze schimbarea? Te întreb pentru că, din ce în ce mai mult, expoziții internaționale la scară mare precum documenta, bienalele care proliferează în întreaga lume și chiar bienala europeană itinerantă, Manifesta, urmăresc să devină platforme de vizualizare și discutare a consecințelor politice ale globalizării, deschiderii granițelor, imigrației și chiar Europei.

R.K.: Important la „Imaginea Europei" era că ea se limita la construirea, funcționarea și viitorul Europei, independent de orice alte chestiuni, cu atât mai puțin de „sentimentele" noastre față de Europa.

S-ar putea spune că relația Europei cu trecutul ei e una care savurează o nostalgie față de momentele ei de putere, chiar dacă acele

Hans-Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

momente sunt demult apuse. Vreau să te întreb despre slăbiciune și putere în legătură cu Europa nu pentru că mă interesează o propagandă a puterii, ci pentru că mă interesează cum ar putea fi transformate slăbiciunile Europei în putere. Se pare că în clipa de față Europa e într-o stare de slăbiciune incredibilă...

R.K.: Teoretic, Europa își reinventează acum puterea. Iar puterea este „acquis communautaire", acumularea de reguli. În acest caz, regulile acelea determină calitatea hranei, calitatea comunicării, calitatea drepturilor politice, calitatea drepturilor muncitorilor etc. Acele reguli constituie o nouă formă de putere, una mai mare decât cea a armelor, iar cele optzeci de mii de pagini de reguli reprezintă de fapt un construct ideologic care îi face „europeni", într-o anumită măsură, pe toți cei care le urmează, din momentul în care le urmează. Regulile au un efect cu adevărat important asupra lumii, deoarece, ca să comunice mai bine cu Europa în termeni de comerț, de exemplu, unele țări adoptă secțiuni întregi de legislație UE; ele numesc asta „legislație sindicalizată", ceea ce mie mi se pare un termen foarte frumos. UE își exportă regulile și le negociază constant. De exemplu, Lumea a Treia a spus că cerințele de igienă ale UE sunt o formă indirectă de discriminare, așa că acum UE se gândește să își reducă cerințele. Fără îndoială, eu cred că acum acele reguli reprezintă cu adevărat viitoarea formă a schimburilor de putere. Se vede cum Ucraina și alți viitori participanți și-au ameliorat drastic situația; Turcia, la fel, așa că a existat deja un efect enorm. Acesta e paradoxul presupusei noastre slăbiciuni interne și al invizibilității puterii noastre...

Dacă vorbim despre Europa, e de asemenea important să abordăm ideea de cetățenie. În cazul nostru, s-ar putea spune că tu compui un „colaj" extrem al cetățeniei: biroul tău e în Rotterdam, ai case în Londra și Amsterdam, călătorești în alte țări aproape în fiecare săptămână. Dar același lucru este valabil și pentru cineva care locuiește în Essen, în regiunea Ruhr, și provine din Turcia sau

Scanned with CamScanner

Maroc. Această idee a unei forme diferite de cetățenie în Europa sau în lume e ceva despre care voiam să te întreb...

R.K.: Eu cred că discuția actuală despre imigrație ia o turnură sinucigașă și periculoasă, pentru că ceea ce neagă opoziția față de imigrație – și cred că această opoziție e legată intrinsec de o incapacitate de a înțelege contemporaneitatea – este tocmai potențialul Europei. Nu suntem suficient de rapizi în a îmbrățișa unele dintre consecințele ei pozitive. Ca să dau un exemplu: în Amsterdam a existat în anii '60 un proiect groaznic de cartier, Bijlmermeer, iar în 1972 albii s-au mutat acolo, au început să se plângă că nu e terminat și au plecat imediat, întorcându-se în oraș; asta a însemnat că acele clădiri au devenit disponibile pentru imigranții recenți din Turcia, Ghana etc. Au existat niște discuții absolut incredibile între tinerii politicieni și universitari stângiști din Amesterdam, care spuneau „Eliminați asta, asta și asta" și din cauza aceea mi se pare că lumea academică e practic inutilă, pentru că, de fapt, aceste clădiri s-au dovedit a fi incredibil de creatoare, surprinzând dinamismul și diversitatea tuturor acestor noi cetățenii. Imigranții au organizat întregul complex de locuințe. Au autoorganizat lucrurile, au alocat blocurile unei naționalități sau alteia. Și-au importat propriile medicamente și mărfuri și și-au umplut supermarketurile. Totul a devenit incredibil de multilingvistic, și-au creat propriile posturi de radio. De fapt, ceea ce se întâmpla era absolut incredibil, dar nimeni n-a văzut asta, nimeni n-a înțeles asta. Chiar și în ziua de azi cartierul e tratat ca o zonă de dezastru. Eu cred că și în restul lumii se întâmplă exact la fel. O pizzerie tipică din Germania, de exemplu, e gestionată de turci și totuși discuțiile dintre politicieni spun că oamenii aceștia ar trebui să cunoască istoria germană și să aibă cel puțin o minimă conștiință a apartenenței la o identitate, deci e o idee complet contraproductivă și reacționară și, de asemenea, parte a acelei nostalgii. Ar fi foarte interesant de localizat momentul în care nostalgia a început să devină starea dominantă.

Scanned with CamScanner

Ai putea da unele exemple pentru modul în care presiunile economiei de piață au afectat practica arhitectonică?

R.K.: Am cercetat comerțul și modul în care a evoluat el, începând de la piață și apoi consolidându-se la scara unei străzi comerciale, a complexului comercial, din ce în ce mai mari, dar încă era comerț în forma lui pură. Acum asta se schimbă, ca parte a aceleiași mutații de la public la privat, în același mod în care se pătrunde în absolut toate activitățile existente – fie că e aeroport, biserică sau muzeu, instituție de educație, hotel sau chiar locuință privată – până la punctul în care aceste activități nu mai sunt de imaginat sau sustenabile fără venitul suplimentar al comerțului și la care comerțul nu mai e posibil fără hibridizarea tuturor acestor alte activități. Că vrem sau că nu vrem, trăim într-o neclaritate foarte problematică în care fosta distincție dintre entități, instituții și identități s-a schimbat fundamental și asta a avut un efect radical asupra arhitecturii. De exemplu, arhitecții nu se uită la comerț; dacă te uiți statistic la cronicile de arhitectură, se dovedește că comerțul e doar al treizecilea cel mai popular subiect, pur și simplu nu se scrie niciodată despre el și rămâne invizibil.

Îmi poți vorbi despre „Spațiu deșeu"[2] [2002]?

R.K.: Una dintre consecințe e că anumite părți ale clădirii nu se află deloc în același spațiu, ceea ce înseamnă în mod inevitabil că unele părți ale clădirii mor, în timp ce altele renasc, unele sunt folosite, în timp ce altele sunt încă finisate. Deci, dacă înainte clădirile existau în același moment, acum fiecare parte are un alt cadru temporal, iar noi ne-am obișnuit perfect cu faptul (chiar

2 „Junkspace", în engleză în original. (*N.t.*)

Scanned with CamScanner

dacă e o situație dementă) că jumătate din planul clădirii noastre se află într-un proces de transformare. Acum asta constă în benzi adezive și lipici, nici măcar nu mai e vorba de ciocănit. Prin urmare, forța predominantă (care nu poate fi pusă în legătură decât cu economia de piață) a devenit o incredibilă expunere publică a fiecărui individ, de la cei mai celebri la cei mai normali. Cred că Andy Warhol a spus că fiecare va fi celebru timp de cincisprezece minute; eu cred că realitatea e mult mai tragică, în sensul că fiecare va fi celebru pentru totdeauna.

Suntem condamnați să fim celebri împreună! Așa că, practic, pentru a defini arhitectura în cadrul căreia lucrăm, textul intitulat „Spațiu deșeu" se baza pe un model economic celebru care a alimentat economia de piață timp de treizeci de ani. Poate știi că diverse teorii numesc „deșeuri spațiale"[3] rămășițele create de diferitele expediții cosmice și planetare. Într-un fel, întreaga lume se întemeiază pe același statut de deșeu – spațiu deșeu. Nu e un termen negativ, ci doar acel tip de termen care definește așteptările și proprietățile pe care arhitectura le poate avea astăzi.

Una dintre întrebările pe care voiam să ți le pun, Rem, este asta: ce părere ai despre muzeele mari – de la primele tale proiecte de muzeu până la recentul proiect Whitney și actualul tău proiect din LA? Toate sunt muzee XL sau XXL. În discuțiile anterioare ai amintit adesea necesitatea de a readuce în muzee lentoarea și poate tăcerea, ca și de a readuce condițiile de laborator într-o construcție mare. Până acum, acesta a rămas un proiect nerealizat. Mă întreb dacă ai putea să ne vorbești despre această condiție actuală a muzeului și cât de fezabilă e implementarea acestor idei?

R.K.: Într-un fel, cred că arhitectura nu are cum să producă în cultura contemporană garanțiile unei solemnități sau seriozități care să

3 „Space junk", în engleză în original. (*N.t.*)

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

fie cât de cât demnă de o biserică. Cred că asta se poate întâmpla doar dacă există o foarte bună sincronizare între directorul sau curatorii muzeului și arhitecți. Și cred că există cumva așteptarea ca arhitectura să poată reînvia pretențiile pierdute, să încetinească întregul mecanism. Ironia e că ea nu poate fi niciodată altceva decât o reflexie a acelor lucruri. Dar pentru mine asta e interesant, pentru că am făcut un proiect care se baza în mod explicit pe traseul accelerat și pe cel serios, ca să poți vizita muzeul în două ritmuri, unul ca un fel de vizită turistică, altul ca o vizită la Tate. În cele din urmă a fost ales proiectul Herzog & de Meuron, pentru că avea capacitatea de a oferi seninătate, de a oferi intimitate. În afara cazului în care există o colaborare incredibil de strânsă, arhitecții nu au nicio putere.

E și o problemă a celor care dau comenzi – cine dă comenzi muzeelor? Se află muzeele în pericolul de a deveni simboluri ale profitabilității?

R.K.: Sau simboluri ale sacrificiului. În ambele cazuri e ceva simbolic. Dar, fără a deveni prea sumbri, cred că politizarea întregii dezbateri – și nu mă deranjează să folosesc termenul de „acțiune politică" – are și o virtute, care este, cred, unul dintre lucrurile aduse de 11 septembrie, după care o serie de proceduri nu mai sunt posibile. Cred că există o legătură directă între evenimentele lui 11 septembrie și falimentul iminent al sistemului Guggenheim. Nu vreau să spun că e un lucru bun, dar ne putem aștepta la o transformare iminentă a condițiilor actuale. Cred că economia de piață are ceva inerent nociv prin modul în care constituie ultimul cuvânt în ideologie.

Poate că s-ar putea vorbi despre un concept al imprevizibilității. În prezent se construiesc mai ales muzee de artă contemporană și există un paradox în faptul că ele sunt construite pentru viitor, pentru arta care va exista; marea problemă nu e cum să nu impui structuri, ci cum să permiți apariția autoorganizării. Există

Scanned with CamScanner

un manifest foarte interesant scris de urbanistul Yona Friedman din Paris, în care el generează, cumva, idei pentru un muzeu al secolului XXI.

Yona Friedman compara ideea de creare a unui muzeu cu propunerea lui de a nu face un plan general, ci de a crea lucruri care să stimuleze autoorganizarea. Deci există această idee a unui non-plan, ceea ce a promovat și Cedric Price prin Fun Palace, ideea lui vizionară din anii '60 de a crea un muzeu în care să fie permisă apariția unui grad înalt de improvizație și autoorganizare. Așa că poate ne-ai putea vorbi puțin despre cum vezi tu aceste modele – dacă ți se par nostalgice și dacă crezi că mai au vreo relevanță astăzi?

R.K.: E dificil. Există o problemă cu întreaga idee a spontaneității și cu relația dintre arhitectură și cotidian. Eu cred că e o situație paradoxală, înfățișată de vestitul Rege Midas, care transforma tot ce atingea în aur; arhitecții sunt Regi Midas pe dos – atunci când se uită la ceva autentic din viața cotidiană; în momentul în care ei se uită la acel lucru, el își pierde integritatea. Sau, cel puțin, își pierde spontaneitatea și autenticitatea. Așa că eu cred că, în sensul acesta, am o simpatie incredibilă față de toate aceste eforturi, dar cred că avem aici ceva care este atât o virtute, cât și un blestem; blestemul e că nu putem niciodată să lăsăm lucrurile așa cum sunt – trebuie întotdeauna să le schimbăm, astfel că ideea că schimbi în mod spontan ceva, care poate fi impredictibil, devine o afectare. Bineînțeles, nu poți să prevezi efectul activităților tale, dar a planifica acest efect ca parte integrantă a activității tale nu e posibil. Așa că, dacă vrei spontaneitate sau viață cotidiană, ar trebui să păstrezi o distanță cât mai mare față de arhitecți.

Ai putea să-mi spui mai multe despre chestiunile criticii și subversiunii și cum sunt ele abordate în opera ta?

R.K.: Cred că abordarea acestei chestiuni implică o dilemă. Orice persoană bine intenționată vrea să fie subversivă, pentru că nimeni nu suportă situația așa cum e. Orice persoană bine intenționată vrea să fie critică și, în sensul acesta, întreaga chestiune a

Scanned with CamScanner

clientului și a celui care dă comanda e una critică și pur și simplu nu putem găsi baza care să ne permită să fim subversivi. Cred că există o imensă ipocrizie în presupunerea că poți fi subversiv, pentru că arhitectura este întotdeauna un efort incredibil de mare și costă foarte mulți bani. De obicei ea durează cel puțin douăzeci de ani – durata devine din ce în ce mai scurtă, dar douăzeci de ani constituie, totuși, un minimum universal. Așa că a lucra cu pretenția că poți fi subversiv e doar o altă ficțiune sau un alt basm. Cred că poți să distrugi arhitectura într-un mod subversiv, dar nu cred neapărat că poți să fii subversiv ca atare, ca arhitect. E o discuție pe care am purtat-o vreme îndelungată cu oameni precum Peter Eisenman; el e subversiv – folosește unghiuri de 87 de grade! Cu alte cuvinte, subversivul e un stil și nimic mai mult, dar asta nu înseamnă că nu te poți angaja în activități care sunt subversive – poți scrie împotriva arhitecturii, poți submina aroganța altor arhitecți și așa mai departe. De asemenea, mi s-ar părea ceva ofensator – ce ar însemna o arhitectură subversivă în Las Vegas? Că subminezi cazinoul? Cum subminezi un cazinou? Faci jocurile de noroc mai metafizice? Faci ca prostituatele să fie mai educate? Ce înseamnă subversiunea în acest context? Trebuie să spun că subversiunea poate fi totuși o experiență transformatoare. A fost o experiență insuportabilă – eu am ajuns să fiu nu neapărat o ființă umană mai bună, dar cu siguranță un om care are o înțelegere mai amplă. Deci ce trebuie subminat? Asta e foarte supărător la terminologia și discursul din jurul arhitecturii. Se consideră întotdeauna că subversiunea e mai bună decât ceea ce nu e subversiune.

Cum vezi legăturile dintre arhitectură și urbanism?

R.K.: Cred că e foarte surprinzător că arhitectura și urbanismul sunt amintite întotdeauna laolaltă, pentru că eu cred că ele sunt nu doar lucruri radical diferite, ci chiar opuse. Cred că arhitectura e o tentativă disperată de a exercita controlul, iar urbanismul este eșecul acestei tentative. Și astfel, în consecință, cred că această

Scanned with CamScanner

gravitație față de arhitectură/urbanism ca un singur cuvânt care include două nuclee diferite este modul în care acea nostalgie a controlului e canalizată spre domenii aproape interzise. Cred că ceea ce e aparte e faptul că nu ne aflăm în fața unei noi arhitecturi, pentru că în mod evident nu e cazul, ci ne confruntăm cu o situație care nu a mai existat până acum, nu doar prin evoluția ei, ci și prin rezultatele complet noi pe care le creează procesul urbanizării.

Poți să-mi vorbești despre problemele organizării și auto-organizării în relație cu OMA și AMO, ca birou/laborator?

R.K.: Într-un fel, eu nu sunt persoana potrivită. Nu e o coincidență faptul că doar foștii colaboratori au vorbit despre metodele lor și că eu nu am făcut-o niciodată, în parte din incapacitate, dar și din cauza dorinței mele de a-mi păstra dreptul de a schimba metoda în orice moment. Dacă înțelegi complezența inevitabilă atunci când știi cum merg lucrurile, nici măcar accidentele intenționate, accidentele declanșate intenționat, nu mai au loc. Așa că, dacă eu vorbesc despre experiența mea recentă, mi se pare că există momente care sunt aproape aleatorii, dar nu neapărat. În prezența mai multor oameni care exercită asupra ta o anumită presiune, în condiții de izolare, cred că e important să lucrezi împotriva faptului că această izolare există. Asta poate fi incredibil de util, dar poate fi și un proces de stagnare cu adevărat groaznic. Au existat și momente în care lucrurile acestea s-au întâmplat într-o modalitate foarte autoritară sau prin adoptarea de modele și prin inițierea unui tip de violență. Așa că eu cred că toate versiunile pe care le-ai citit sunt incredibil de cosmetizate și cenzurate; cenzurate printr-un fel aparte de autocenzurare a lucrurilor la care te aștepți.

Asemenea majorității arhitecților, ai imaginat proiecte care nu s-au realizat – pe care dintre ele ai vrea cu adevărat să le vezi puse în practică?

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

R.K.: În cazul nostru, asta e foarte stânjenitor, pentru că avem atât de multe proiecte nerealizate! Dar, în același timp, eu am mâinile pline de realizări, așa că e o situație ciudată. O poți privi ca pe un eșec sau ca pe un succes. Mie nu mi-a plăcut niciodată amărăciunea pe care o implică această judecată.

Orașe cu probleme

Când ai vizitat pentru prima oară Seul?

R.K.: Am vizitat prima oară Seul probabil acum cinci sau șase ani. Lucram pentru Samsung și a fost o experiență foarte interesantă, pentru că, în prima fază a proiectului, am lucrat cu un *chaebol* [conglomerat de mai multe companii] cât se poate de megaloman, într-adevăr de o megalomanie nebună. Cred că la momentul acela se ocupau de șase sute de proiecte de arhitectură, ceea ce înseamnă că exista un trafic incredibil de arhitecți internaționali care nu se cunoșteau între ei – nu știau că sunt acolo, că lucrează pentru același client, ce anume făceau. Deci era tipul neplăcut și obișnuit de concurență în arhitectură. Și eram înconjurați permanent de acel tip de falange de asistenți de directori. Iar cel mai amuzant lucru e că făceam un fel de muzeu, împreună cu Mario Botta, Jean Nouvel și noi, o combinație care nu fusese concepută de noi, ci de cineva din apropierea președintelui, așa că președintele și soția lui aveau un interes deosebit față de asta și, la un moment dat, a trebuit să-i explic președintelui proiectul. Am așteptat la Hotelul Hilton, care e incredibil – nivelul rafinamentului e cu adevărat incredibil, e ca și cum ai fi în vis, în termeni de servicii și confort. Dar, în orice caz, eu am așteptat, apoi, la ora 4 dimineața, cineva a bătut la ușă. Erau aceeași directori de la Samsung care mi-au spus: „Trebuie să vă întâlniți cu președintele acum." Iar eu am spus: „De ce la ora asta?" Era prima întâlnire. Iar ei au spus: „Trebuie să vă întâlniți cu el acum, pentru că la ora

Scanned with CamScanner

9 dimineața va fi arestat!" Așa că m-am dus și m-am întâlnit cu președintele între 6 și 8. Totul a fost foarte calm. Președintele mi-a dezvăluit totul; dar acesta era, desigur, și primul semnal că lucrurile aveau să se schimbe acolo. Era, într-un fel, începutul crizei, când toată corupția endemică era abordată, ceea ce arăta fragilitatea întregii structuri economice și apoi destrămarea ei. Deci am făcut acest proiect – a fost, de fapt, un proiect foarte interesant. A trebuit să punem în legătură tipurile diferite de arhitectură ale lui Jean Nouvel și Mario Botta, care îl începuseră. Proiectul nostru e în mare parte subteran: are două volume, pe un deal foarte frumos, unul din acele parcuri pline de vile. Și, pentru că nu voiam să adăugăm încă o clădire, am făcut o tăietură orizontală dreaptă, cu o parte care intră în munte și o parte care iese din el, astfel că multe funcții ale lui sunt subterane. E și muzeu și instituție de cultură. Singurul semn pe care l-am lăsat până acum în Seul e un fel de groapă subterană enormă, săpată în granit. Într-un fel, e cea mai frumoasă clădire. Ce am încercat eu să-i conving să facă, și poate că încă îi mai pot convinge, e să lase groapa așa, să facă ceva cu acea pustietate incredibilă. E pur și simplu cel mai mare spațiu negativ pe care l-ai văzut vreodată.

Poți să-mi spui ce anume îți place în mod deosebit la Seul?

R.K.: Eu cred că ce are Seul cu adevărat minunat e faptul că e un oraș care a apărut pe un loc unde de fapt nu poate exista un oraș. Nu există suficient loc acolo pentru un oraș. E ca și cum metropola ar fi fost înființată în mijlocul munților, un oraș care trebuie să coexiste cu munți și păduri minunate, un fel de „Manhattan în Alpi". Clasa de mijloc locuiește în părțile plane, iar cei care își permit orice, și cei care nu-și permit nimic locuiesc pe dealuri. În întreg orașul sunt presărate rămășițe ale proiectului metabolist [mișcare arhitecturală japoneză de avangardă din anii '60]. Și îmi place pur și simplu viteza cu care se extinde. Cred că poporul coreean e cel mai direct din Asia; sunt neprefăcuți și foarte direcți, nu prizonieri ai politeții, și au mult umor.

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

Ai spus că atunci când te-ai dus pentru prima oară după criza economică în Seul, acesta era, dintr-odată, un oraș complet diferit. Orașul s-a schimbat complet în câteva zile...

R.K.: Da, într-un fel, viitorul pare să se comprime, ceea ce exacerbează incapacitatea mea dintotdeauna de a conceptualiza viitorul ca viitor. Viitorul se comprimă până la punctul în care nu doar că nu mai poți prevedea ce va fi peste zece sau cinci ani, dar accelerarea a tot pare să facă până și luna viitoare complet inscrutabilă și imprevizibilă. Iar unul dintre cele mai puternice semne ale acestui tip de accelerare se află în orașele asiatice și în modul în care criza asiatică a avut un impact imediat asupra condițiilor urbane – care în unele cazuri existau doar de trei ani, dar în acei trei ani apăruseră produsele strălucitoare, nou-nouțe, ale miracolului economic asiatic. Orașe care se înalță la cer, care explodează, și apoi dintr-odată... Apoi, în timp ce toți cei de aici scriau despre prăbușire, a existat cu adevărat un fel de revenire la viață, care acum pare să se fi consolidat. Și întreg acest ciclu a fost, într-un fel, un mister total pentru cei din Occident, pentru că nimeni de aici nu înțelegea viteza lui și nimeni nu putea explica de ce se întâmplase. Teoria mea e că China a salvat lumea capitalistă prin faptul că nu a dat faliment și nu și-a devalorizat moneda și că, în cele din urmă, într-un mod foarte paradoxal, sistemul comunist a venit în ajutorul sistemului capitalist. Asta e ceva ce nu citești niciodată. Iar demonstrația mea perfectă e că Seul – un oraș cunoscut pentru traficul lui etern – a devenit dintr-odată, în mijlocul crizei, un oraș ciudat și tăcut, fără trafic: un oraș fără poluare. Poate abia atunci am putut să văd, în sfârșit, că Seul-ul era un fel de Elveția, foarte frumos.

În interviurile și textele anterioare ai spus întotdeauna că disprețuiești prezicerile despre orașul viitorului; ai spus că preferi să vorbești despre condițiile prezente.

R.K.: Cred că orice om întreg la mine ar trebui pur și simplu să renunțe la ele. Tot ce poți spera pentru acum e un fel de înțelegere a

Scanned with CamScanner

deciziilor de zi cu zi. Un alt exemplu, mai puțin extrem decât Asia, e că noi am lucrat în Seattle timp de vreun an, iar în acel an au existat răsturnări importante care au avut loc în oraș și care l-au lăsat fără apărare. Dintr-un fel de oraș perfect, fără nicio problemă, s-a transformat într-un oraș neliniștit, cu probleme: a existat și prima demonstrație importantă anticapitalistă de la New Deal încoace, care a traumatizat întreaga administrație, și faptul că Microsoft era cu doar nouă luni înainte o entitate monopolistică absolut robustă și puternică, iar acum e condamnată și pe cale să fie divizată, iar Bill Gates, cândva un mit absolut, nu mai e CEO, ci președinte etc. Toate acele lucruri sunt o demonstrație incredibilă a faptului că nu există absolut nicio certitudine pe care să te poți baza. Și ce e interesant e că clienții încearcă să întoarcă această situație în favoarea lor accelerând tot mai mult întregul ritm al arhitecturii. Clădirile pe care cândva trebuia să le construim în doi ani, acum trebuie să le construim într-un an. În sensul acesta, a fost o intuiție bună să documentăm, în cercetările noastre de la Harvard și în general, cât de repede poate fi produsă arhitectura. Dar la momentul acela, când am descoperit că unele clădiri din Shenzen erau produse în două după-amiezi cu un calculator personal, nu mi-aș fi imaginat niciodată că peste doi sau trei ani aveam să fim și noi în aceeași situație. Dar suntem. Și chiar și așa, ne dăm seama că nu suntem suficient de rapizi sau că arhitectura nu poate deveni niciodată suficient de rapidă.

Asta afectează durata de viață a clădirilor?

R.K.: Asta e foarte interesant, de fapt. Există un proiect de urbanism pentru „La Defense Paris" făcut de noi, în care am considerat că tot ce e mai vechi de douăzeci și cinci de ani e teoretic anacronic și poate fi demolat, ca să se poată construi un nou oraș pe locul celui vechi. La momentul acela, proiectul a fost considerat absolut vizionar și un scandal. Recent, a trebuit să fac o prezentare pentru gara din Rotterdam, unde va exista un tren de mare viteză, și, din nou, am lansat sugestia că după douăzeci și cinci de ani

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

poți pur și simplu să declari clădirile redundante, pentru că sunt foarte banale, iar de data aceasta a existat un fel de râs nervos abia reprimat. Această durată de viață limitată a clădirilor continuă să fie în Europa o zonă absolută de orbire și un tabu real.

Dar în America?

R.K.: În America poți spune doar retrospectiv că asta e valabil în multe cazuri, dar nu poți nicicum să faci din asta la început baza producției arhitectonice. Și e foarte regretabil, pentru că eu cred că asta ar putea elibera o cantitate enormă de energie, dacă ai putea fi mai independent față de durata de viață a unei clădiri și, în consecință, față de context. Cu toate acestea, bineînțeles că atunci când facem o clădire publică ne contrazicem și nu o proiectăm ca și cum va dispărea peste douăzeci și cinci de ani. Dar presiunea ar fi mai mică dacă ar exista un fapt stabilit că o clădire va exista cel mult douăzeci și cinci de ani.

Care e relația dintre lentoare și viteză?

R.K.: Rămâne o tensiune foarte puternică. În acest sens, e fascinant să urmărești acest mediu – arhitectura – care acum e popular, dar care manifestă un fel de opoziție inerentă față de urmarea deplină a tendinței actuale, care e către accelerare. E posibil ca asta să fie o dilemă reală pentru arhitectură, că ea poate accelera, dar în același timp manifestă un fel de opoziție intimă, poate mai mult decât televiziunea, filmul sau muzica, și poate că de asta e ea atât de interesantă astăzi. Dar asta înseamnă și că acum trebuie să descoperim că arhitectura nu poată să atingă niciodată anumite viteze, iar această descoperire ne împinge în alt domeniu, în care același tip de gândire trebuie acum să fie aplicată într-un mod mult mai conceptual, teoretic și imaterial.

Ai amintit proiectul de bibliotecă al OMA pentru Seattle [Biblioteca Publică din Seattle, 2004]. Cred că există o anumită relație între ideea de muzeu și ideea de bibliotecă, ambele fiind adesea

Scanned with CamScanner

niște instituții foarte autocentrate și, de asemenea, moraliste. Energizarea acestor instituții amintește de exemple din anii '60, de exemplu Fun Palace al lui Cedric Price [1960-1974] sau de modul în care Willem Sandberg a condus Muzeul Stedelijk din Amsteradm. Face și acest lucru parte din istoria ta personală?

R.K.: Momentul în care eu am descoperit arta ca persoană independentă, practic în adolescență, a coincis cu regimul Sandberg. Proiectele expozițiilor schimbau complet muzeul de fiecare dată. „Dilab (Un labirint dinamic)" [Muzeul Stedelijk, 1962] ar fi acum din nou un titlu profetic. Toate acele expoziții erau de acel tip care îmi dădeau mie posibilitatea de a fi mai modern decât părinții mei... Așa că, într-un fel, am fost cumva îndoctrinat de el. Și cred că toate acestea au avut o mare influență asupra proiectelor mele muzeale. Dar bineînțeles că, în același timp, muzeul era, chiar și în anii '60, un loc foarte exigent, în sensul că el insista să participi și prezenta chestiunile destul de agresiv. Marea diferență între acum și anii '60 e nu doar că acest tip de agresiune sau acele cerințe lipsesc din prezentări, dar eu cred că și simplul număr schimbă în mod drastic întreaga ecuație, limitând lucrurile pe care poți să le spui și să le faci într-un muzeu. Unul dintre aspectele proiectelor noastre pentru Tate sau MoMA [Muzeul de Artă Modernă din New York], care nu plăcea niciunui curator, era ideea de a crea un traseu rapid pentru vizitatori, un fel de scurtătură care ar oferi și posibilitatea de a reveni la lentoare sau intensitate. În absența unui sistem cu două viteze, experiența de muzeu e accelerată pentru toată lumea, asta se poate vedea la noile instalații de la Tate, care nu se bazează pe acumulări, ci pe „juxtapunere" – grilele lui Gilbert & George lângă Mondrian, un „Aha!" rapid și treci la următoarea „rimă", totul fiind o formă de parcurs rapid, spre deosebire de complexitate.

Eu cred că asta e la fel de valabil și pentru bibliotecă. În afara tuturor tipurilor de ideologii pe care le poți avea – sau lansa, repeta sau reînnoi – simplul fapt al numărului trebuie să fie încorporat în conceptul fiecăruia dintre aceste proiecte. Tu te referi

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

adesea la epoca minunată a MoMA, „anii de laborator" – și a fost o epocă minunată, dar nu cred că poți avea un laborator care să fie vizitat de două milioane de oameni pe an. Și acesta este motivul pentru care atât bibliotecile, cât și muzeele noastre încearcă să organizeze coexistența experiențelor orașului zgomotos și a experiențelor care creează posibilitatea concentrării și lentorii. Pentru mine, asta e cea mai incitantă modalitate de a gândi de astăzi – incredibila predare în fața frivolității și cum poate fi ea compatibilă și cu seducția concentrării și nemișcării. Chestiunea maselor de vizitatori și esența experienței nemișcării și a faptului de a fi împreună cu opera constituie miza proiectului [din Seattle].

Richard Hamilton a creat recent o lucrare textuală, sub forma unei insigne pe care scria „Dați-mi varianta tipărită[4]*". De fapt e un fragment pe care el l-a scos din filmul* Vânătorul de recompense *al lui Ridley Scott [1982]. Muzeul oferă variante tipărite și la fel face și biblioteca. Așa că mă întrebam cum vezi tu rolul acestor instituții, în termenii condițiilor de rețea. Cum vezi relația dintre ceea ce este real și ceea ce este virtual? Cum eviți ierarhiile dintre diferitele biblioteci reale și biblioteci virtuale?*

R.K.: Cred că asta e ceva foarte interesant, pentru că în Seattle există un sistem constituit din douăzeci și patru de biblioteci, iar aceasta este biblioteca principală. Deci asta e deja în sine un fel de poziție ierarhică, ceea ce presupune că principalul organism de conducere se află în biblioteca principală. Deci există toată această istorie și rutină a centralismului. Dar, bineînțeles, totul e complet prins în rețea și va fi și mai mult astfel. Iar ce mi se pare mie fascinant e că zilele acestea oameni precum Judith Donath de la MIT lucrează mult la cercetarea Internetului, dar și a altor tipuri diferite de baze de date, ca surse potențiale pentru producerea de noi comunități. Iar ironia e că, pe baza condițiilor de

4 „Hard copy", în engleză în original. (*N.t.*)

Scanned with CamScanner

rețea, despre care se presupune întotdeauna că sunt din ce în ce mai democratice, poți, desigur, să creezi noi ierarhii. Iar în prezent întrebarea latentă și aproape limită este: „Implică oare o rețea omogenitate?" sau „Implică oare o rețea democrație?" sau „Implică oare o rețea spațiu privat?" Discursul despre rețele a constituit întotdeauna o perturbare a distribuției universale, dar nu văd niciun motiv suprem ca lucrurile să stea așa, ca potențialul ei opus să nu fie investigat. În clipa în care biblioteca va putea să pună în legătură, de exemplu, toate datele pe care le generează cititorii – cine ce cărți citește – atunci asta va constitui o modalitate incredibilă de modernizare a funcției ei.

Moment la care biblioteca devine un agent, care îndrumă oamenii ce să citească...

R.K.: Da, dar există chestiunea spațiului privat. La fel și pentru muzeu. De asta am spus ieri că nu e doar sfârșitul viitorului, ci și sfârșitul spațiului privat. Ai o chestie mare, cum ar fi un lac artificial; simți că digul se crapă și că o să dispari pur și simplu. Iar în ce privește chestiunea aplatizării și ierarhiei sau valorii, internetul nu trebuie doar să aplatizeze valoarea, poate fi folosit și pentru a crea valoare, pentru că poți să diseminezi 80%, să faci ca următoarele zece procente să fie foarte dificile, următoarele cinci procente încă și mai dificile și apoi să ai un nucleu de 2%, ceea ce reprezintă echivalentul cărților rare: informația rară.

Est și vest

În cartea ta S, M, L, XL *[1995] există un text despre „Zidul Berlinului ca arhitectură". Îmi poți vorbi despre acel prim proiect al tău din Berlin, de la începutul anilor '70?*

R.K.: Eram student la finalul anilor '60, sfârșitul unei perioade, a unui mod inocent de a privi arhitectura în general. Exista, mai

Scanned with CamScanner

ales, optimismul că arhitectura ar putea participa la eliberarea umanității.

Eu eram sceptic în legătură cu asta și, în loc să merg la vilele mediteraneene sau în satele de pescari din Grecia ca să „învăț" – cum făceau pe vremea aceea cei mai mulți – am decis pur și simplu să privesc Zidul Berlinului ca arhitectură, să îl documentez și interpretez, să văd care era puterea reală a arhitecturii. A fost una dintre primele dăți când m-am dus efectiv și am făcut muncă de teren. Nu știam mai nimic despre Berlin și despre Zid și am fost absolut uluit de numeroasele lucruri pe care le-am descoperit. De exemplu, nu îmi imaginasem deloc cât de mult întemnița Zidul Berlinul de Vest. Nu mă gândisem niciodată la situația aceea și la paradoxul că, deși era înconjurat de un zid, Berlinul de Vest era numit „liber", iar zona mult mai mare de dincolo de Zid nu era considerată liberă. A doua mea surpriză a fost că Zidul nu era de fapt un singur obiect, ci un sistem care consta, în parte, din lucruri distruse de pe amplasamentul Zidului, porțiuni de clădiri rămase în picioare și absorbite sau încorporate în Zid, și din ziduri suplimentare, unele foarte masive și moderne, altele mai efemere, toate împreună constituind o zonă enormă. Acela a fost unul dintre cele mai incitante aspecte: era un zid care adopta mereu alte stări.

Aflat în permanentă transformare.

R.K.: În permanentă transformare. Era și foarte contextual, pentru că avea un caracter diferit pe fiecare parte a lui; se adapta la diferite circumstanțe. De asemenea, zidul a reprezentat o primă confruntare deschisă cu latura oribilă, puternică, a arhitecturii. De atunci încoace am fost acuzat că adopt o poziție amorală sau necritică, deși eu personal cred că cercetarea și interpretarea constituie în sine un pas foarte important către o poziție critică.

Ce părere ai despre dispariția Zidului, despre faptul că a fost demolat complet?

Scanned with CamScanner

R.K.: La începutul anilor '80 am participat la mai multe concursuri pentru Berlin care anticipau căderea Zidului, am făcut propuneri pentru o „Viața de apoi a Zidului" care crea un nou început fără ca toate urmele lui să fie înlăturate...

Clădirea IBA din Berlin?

R.K.: Da, dar nu e clădirea actuală. La unul dintre primele concursuri a existat o situație mult mai interesantă, mult mai deschisă, în care s-au folosit ziduri pentru a exclude impactul Zidului. Puteai locui lângă Zid pur și simplu printr-o proliferare a zidurilor. Ne-am gândit că în cele din urmă zona Zidului putea deveni parc, un fel de situație prezervată în întreg orașul. De atunci încoace am fost îngrozit de faptul că primul lucru care a dispărut după căderea Zidului a fost orice urmă a lui. Cred că e o nebunie că o asemenea parte vitală a memoriei a fost rasă, nu de către dezvoltatori sau întreprinderi comerciale, ci doar în numele ideologiei pure. Foarte tragic. Paradoxul e că asta creează acum o „situație chineză" complet incomprehensibilă.

Putem compara acest lucru cu dispariția întregii arhitecturi industriale, pe care Hilla și Bernd Becher au documentat-o?

R.K.: Dar cel puțin ea a dispărut dintr-un accident. Zidul a dispărut deliberat și în numele istoriei.

Ce vrei să spui prin „situație chineză"? Cum ai defini orașul chinez?

R.K.: Orașul chinez este, pentru mine, un oraș care a acumulat foarte mult volum într-un timp foarte scurt și care, prin urmare, nu are lentoarea necesară sedimentării tradiționale a unui oraș, care pentru noi continuă să fie modelul autenticității. Dincolo de o anumită viteză de construcție, acel tip de autenticitate este sacrificată în mod inevitabil, chiar dacă construiești totul din piatră și materiale autentice, iar asta e un fel de ironie. De exemplu, dacă te uiți la culoarea pietrei din noul Berlin, ea e culoarea celor mai urâte tipuri de plastic produse în Germania de Est în anii '60. E

s Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

un fel de culoare roz ciudată, o culoare galben-deschis ciudată – artificială. În noua arhitectură nu ai cum să scapi de artificial și, cu certitudine, nici în volumele mari de arhitectură generate în același timp.

Există o poveste pe care toată lumea o spune în Shanghai, conform căreia primarul Berlinului se lăuda cu ritmul construcțiilor din orașul său, iar primarul din Shanghai i-a răspuns că în Shanghai ele avansau probabil de douăzeci sau douăzeci și cinci de ori mai repede. Se pare că în Germania se știu foarte puține lucruri despre ce se întâmplă în alte părți, în termeni de dezvoltare urbană și arhitectură.

R.K.: Pentru mine, chestiunea legată de stilul prusac e ceva discutabil, pentru că acesta e fie o formă de naivitate, fie doar o pretenție strategică. Există în Germania o ignoranță profundă referitoare la condițiile din afara țării, o incredibilă preocupare față de sine și, prin urmare, acele tipuri de interpretări eronate pot apărea ușor. În același timp, există ceva iritant în presupoziția modernității, a „inevitabilității" sau a aplicării modernismului de stat. De exemplu, transformarea Riechstag-ului e cel puțin la fel de stranie ca accentul pus pe clădirea prusacă, pentru că există două forme de inocență sau naivitate, iar a crede că în Reichstag poți exorciza spiritele cu ajutorul unui nou tip de cupolă e un fel de gest foarte politicos și o estetică foarte compromisă. E o poziție intelectuală la fel de slabă.

Îmi amintesc acest eveniment foarte straniu din 1991: a existat o expoziție „Metropolis" la Martin-Gropius Bau, urmată de o petrecere în fostul Reichstag, care, la momentul acela, era abandonat. A fost ceva foarte înfricoșător.

R.K.: Asta e ideea, Berlinul e foarte înfricoșător. Și, cumva, tot ceea ce încearcă să ascundă asta, fie printr-un trecut-surogat, fie printr-un fel de exorcism-surogat – asta fiind ceea ce face modernitatea – e la fel de puțin plauzibil. De asemenea, cred că

Scanned with CamScanner

producția monumentală de monumente nu o să funcționeze nici ea, pentru că asta face parte din „exorcismul oficial".

Dar relațiile și schimburile est-vest? În artă există foarte puține schimburi între Berlin și Varșovia, Berlin și Praga... Lipsa schimburilor e încă și mai evidentă în Viena, față de care Bratislava e la jumătate de oră distanță, iar în mințile oamenilor continuă să existe acest zid.

R.K.: Cred că asta se leagă de acea întreagă interpretare eronată: singura interpretare eronată care are mai multe subinterpretări eronate. Ideea unei întâlniri dintre est și vest se bazează în continuare pe diferență. Ceea ce nu-și dau seama oamenii e că nu există nicio diferență. Ei se consideră o factorie avansată. Când am ajuns prima oară acolo, mi s-a părut de neînțeles faptul că Berlinul de Vest era un fel de satelit din mijlocul Germaniei de Est, iar acea condiție de a te afla în mijlocul unei alte condiții e ceva ce ei încă nu-și asumă pe deplin. Dacă lucrezi la asta și privești situația într-un context arhitectonic, există un grup de lucrări la care ar trebui să te uiți, o operațiune arhitecturală a lui Oswald Mathias Ungers, pe care a făcut-o în timp ce era profesor la TU [Technischen Universität din Berlin], în anii '60. El s-a uitat la Berlin și a spus: „Aceasta este situația unică a unui oraș care e complet izolat și complet artificial și care astfel manifestă o nouă stare, așa că eu îl voi transforma în laborator". A investigat sistematic condițiile din Berlin, în termenii unei prezențe a particulelor istorice, dar și ai prezenței contemporaneității, cu o dimensiune futuristă, foarte utopică. Ca profesor, el a organizat o serie de seminarii de proiectare, care ridicau de fiecare dată chestiunea modului în care puteau coexista istoria și contemporaneitatea și a modului în care puteau coexista noile cifre și noile programe și istoria. De exemplu, dedica un an autostrăzilor și piețelor publice sau cartierelor de locuințe și Porții Brandenburg. A făcut un proiect foarte frumos pentru reconstruirea Leipziger Platz în forme complet contemporane.

Scanned with CamScanner

Acesta e un fel de domeniu secret. Oameni precum Sawade și Kollhof, care acum fac parte din nucleul arhitecților „prusaci", au fost și ei foarte implicați în asta. Deci există aici o ambiguitate interesantă.

Există un fel de modernitate latentă aici: limbajul arhitecturii era retro, dar conceptul arhitecturii, al urbanismului, era foarte contemporan.

Ai scris că Berlinul se referă foarte mult la memorie, pierdere și pustiu. Bineînțeles, este ceva ce și Libeskind a arătat adesea, de exemplu când a lăsat gol centrul clădirii lui.

R.K.: Pentru mine, Zidul Berlinului ca arhitectură a fost prima revelație spectaculoasă din arhitectură în ceea ce privește modul în care absența poate fi mai puternică decât prezența. Asta nu se leagă neapărat de pierdere într-un sens metafizic, ci mai mult de o problemă a eficienței, iar aici aspectul extraordinar al Berlinului e că el a arătat că prezențe urbane complet „dispărute" sau entități arhitecturale complet eliminate generează totuși ceea ce se poate numi o situație urbană. Nu e o coincidență, de exemplu, că centrul Shenzenului nu e o substanță construită, ci un conglomerat de terenuri de golf și parcuri tematice, adică situații practic neconstruite sau goale. Și asta era frumusețea Berlinului, chiar și acum zece ani: că era cel mai contemporan și avangardist oraș european deoarece avea aceste zone importante și ample care nu conțineau nimic.

Aterizarea în Berlin era minunată, cu toate acele goluri și găuri din țesutul urban.

R.K.: Nu doar că era minunată, dar avea și un potențial programatic, iar potențialul de a locui în mod diferit un oraș reprezenta o putere rară și unică. Bineînțeles, paradoxul nu e doar că arhitectura care se construiește nu e arhitectura corectă, ci că e construită pur și simplu. E un oraș care ar fi putut să se descurce cu pustietatea lui și ar fi fost primul oraș european care cultiva

Scanned with CamScanner

în mod sistematic pustietatea. Pentru Libeskind, pustietatea e o pierdere care poate fi umplută sau înlocuită prin arhitectură. Acesta e un tip de oraș post-arhitectural, iar acum devine un oraș arhitectural. Pentru mine asta e o dramă, nu cine știe ce eroare stilistică.

Deci nu e o chestiune de calitate a arhitecturii care se construiește...

R.K.: ... și nici de estetică.

Am avut recent o discuție cu Itsuko Hasegawa, care crede că ar trebui să evoluăm cu un oraș într-un mod participativ, astfel încât utilizatorii clădirilor aproape să poată spune „Asta a fost ideea mea." E o critică rostită destul de des în Berlin – că orașul ar fi putut să fie construit cu implicarea oamenilor. Care e părerea ta?

R.K.: E o întrebare foarte spinoasă, pentru că dacă întrebi oamenii și faci sondaje adevărate, cred că actuala reconstrucție e foarte populară. Mitologia actuală de a reveni la o idee tradițională de piață publică și stradă ar putea fi o platformă foarte populistă. Celelalte situații – de a locui pustietatea sau de a trăi împreună cu cicatricele, de a accepta contrastele agresive și flagrante dintre est și vest și de a suporta această estetică suferindă – sunt mult mai dificil de înțeles. Întreaga dificultate a participării la arhitectură e complet ambiguă. De exemplu, la Casa din Bordeaux [Maison à Bordeaux, 1996-8] pe de o parte puteai spune că e arhitectură extremă, pe de altă parte că e participare extremă.

Pentru că e un dialog foarte puternic.

R.K.: Da, și prin urmare participarea nu e necesară pentru ca oamenii să poată spune „Asta e ideea mea, asta e ideea ta". Dimpotrivă, se creează o situație în care devine imposibil să spui a cui e de fapt ideea, a arhitectului sau a utilizatorului.

Deci e un fel de ping-pong?

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

R.K.: Nu neapărat; imaginează-ți mai degrabă un proces prin care e mobilizată inteligența celorlalți. Dar nu pentru a consacra o dogmă în funcție de preferințele adoptate, ceea ce cred eu că se întâmplă acum.

Îmi poți spune ce ți-a dat ideea de a construi casa din Bordeaux pentru familia Lemoine cu o platformă-lift mobilă?

R.K.: Era o casă pentru cineva care, la mijlocul vieții, a devenit handicapat și care – foarte interesant – e foarte curajos și își asumă acea condiție fără nicio inhibiție. Prin urmare, a devenit interesant de gândit o casă care nu „avea în vedere" acea problemă, ci aproape era inspirată de acea problemă. Așa că, practic, există două atitudini față de handicapați: ideea de a-i ajuta, dar gândind în cadrul posibilităților care încă mai există, și de a construi pe baza acestei puteri, ceea ce depășește cu mult ideea de compensație, sau de a-i ajuta într-un astfel de mod încât întreaga clădire să facă un pas înainte, în general. Deci e o clădire care se bazează în întregime pe posibilitățile, și nu pe imposibilitățile lui, ceea ce a permis și întregii familii să locuiască în acel tip de logică.

Orașe în mișcare

Atunci când Galeria Hayward te-a abordat prima oară ca să faci un proiect pentru instalarea expoziției tale „Orașe în mișcare", propunerea ta a fost să reciclezi pentru galerie proiecte ale unor expoziții recente ale altor arhitecți, mai degrabă decât să produci un singur plan unificat.

R.K.: Am încercat întotdeauna să procedez „economic" cu imaginația noastră. *Merzbau* [1925-1936], al lui [Kurt] Schwitters, a fost o acumulare de resturi [urbane] care au fost reasamblate de mai multe ori. Aici, Ole Scheeren și cu mine am încercat mai întâi să

Scanned with CamScanner

acumulăm proiecte anterioare de la Hayward, apoi să le reasamblăm, aproape ca pe o formă de urbanism. M-am gândit că ar fi frumos dacă expoziția ar dezvălui mai multe lucruri despre Hayward, mai ales dat fiind că actualmente existența aceste clădiri înseși se află sub semnul întrebării.

Te-ai mutat la Londra în anul în care s-a deschis galeria Hayward, în 1968.

R.K.: Da, ispitit de oameni precum Peter Cook și Cedric Price și de ideea că scena arhitecturală londoneză era un fel de club imens.

Îți amintești deschiderea galeriei Hayward?

R.K.: Da, bineînțeles. Adică, a fost evenimentul cu „E" mare, iar acum am trecut prin toate declinurile și prăbușirile și toate renașterile sale. Cred că e un spațiu incredibil de viu și de generos, mai ales din cauză că nu s-a conformat niciodată așteptărilor nimănui sau modelului a ceea ce ar trebui să fie un spațiu expozițional. Deși toată lumea se plânge de el, eu cred că Hayward a avut unele dintre cele mai bune și mai extreme expoziții pe care le-am văzut vreodată.

În Muzeul Louisiana, unde expoziția a fost prezentată chiar înainte să meargă la Hayward, am organizat-o împreună în funcție de mai multe tipologii ale orașelor, urmărind multe, multe spații interconectate ale arhitecturii clădirii [„Orașe în mișcare", Muzeul de Artă Modernă Louisiana, Humlebæk, Danemarca, 1999]. Tu ai decis să nu faci la fel la Hayward.

R.K.: Eram îngrijorat în legătură cu dispersarea. Hayward nu are suficiente zone diferite pentru a împărți expoziția în multe tipologii de oraș, iar eu voiam ca anumite aspecte principale să fie evidente. M-am gândit că ar trebui să vedem dacă putem comprima expoziția în patru sau cinci orașe, cu o atmosferă de introducere și un fel de cameră de compresie care îți spune că ești pe cale să intri într-un continent aflat în prefacere și dezordine totală.

Scanned with CamScanner

Așa că, în lumina reciclării arhitecturii expozițiilor anterioare de la Hayward, ceea ce am făcut noi a fost să păstrăm structura de bază a expoziției anterioare „Patrick Caulfield" [1999] și să adăugăm multe dintre obiectele pe care Zaha Hadid le-a desenat pentru „A interpela secolul: 100 de ani de artă & modă" [1999]. Folosim același circuit ca și pentru „Caulfield", dar îl modificăm astfel încât, atunci când intri, există o săgeată mare care îți spune încotro să mergi, dar există și un coridor mai mic care duce în cartierul cu felinare roșii. O să ne ocupăm și de noutăți, cum ar fi construcția de aeroporturi, dar și de decădere, sex și droguri, ca un oraș adevărat.

Crezi că, în prezent, expoziția nu e suficient de sexuală?

R.K.: Da, e foarte nesexuală. Adică, dat fiind faptul că există un volum enorm de turism sexual și că sexul e una din cele mai importante forme de tranzacție între oamenii orașului, expoziția, așa cum a fost ea până acum, aproape că ignoră acest lucru. Problema e de a face asta fără exotism, ceea ce e întotdeauna dificil, din cauza reticenței din Asia de a vorbi despre asta. De fapt, cred că asta e ceva foarte critic...

Și arhitecții?

R.K.: E o problemă dificilă pentru arhitecți, cum să trateze un fenomen atât de exploziv, care pare să înflorească dincolo de arhitecții individuali. Cum să intri în legătură cu el? Vom pune laolaltă întreaga arhitectură, într-o încăpere sterilă de arhitectură...

O cameră de tortură a arhitecturii?

R.K.: Acolo o să ajungă proiectele mele...

Deci nu e nicio judecată de valoare?

R.K.: Nu, nicio judecată de valoare, iar eu cred că asta va permite lucrărilor să se contamineze reciproc într-un mod interesant.

Scanned with CamScanner

Vor exista și alte modificări ale arhitecturii „Caulfield" de la parter?

R.K.: Vom face un fel de peisaj stradal intim cu soclurile lui Zaha Hadid, transformându-le în clădiri video și vitrine de simboluri, astfel încât o cameră devine un fel de alee monumentală. Vom străpunge coridorul care înconjoară rampa, vom monta niște videouri și vom tapeta pereții cu instalațiile fotografice ale lui Armin Linke. Deasupra va fi dragonul bicicletă/mașină al lui Chen Zhen.

Și ultimul etaj?

R.K.: Va fi o „zonă comercială" – proiectoare pe scări și vom folosi o altă vitrină mare a lui Zaha ca să creăm un cinema. Apoi va exista o zonă cu lucruri de vânzare, care ne va face să vedem și cinemaul din apropiere drept comercial. Apoi spațiul se va termina cu protestul politic, unde se aruncă ouă.

Ai amintit ideea tapetului urban.

R.K.: Pereții întregului parter trebuie acoperiți cu tapet; tapet cu imagini urbane, realități urbane. Nu vor exista cuvinte deloc, cu câteva excepții ale unor pagini întâi de ziar. Tapetul e un fundal, o prezență cenușie atotprezentă, cumva copleșitoare. Asta e întreaga idee cu orașele, un fel de coșmar. Un exces. Excesul urban din interiorul Haywardului.

Mișcare, culoare și sunet

Acum, când proiectul din Porto a fost realizat, ai putea să ne vorbești despre circumstanțele în care ai primit această comandă?

R.K.: Păi, ca să vorbesc despre sala de concerte trebuie să vorbesc mai întâi despre o casă care nu a fost construită. Nouă ne-a plăcut întotdeauna să facem case, pentru că sunt la fel de complexe ca și alte clădiri: adesea casele îți iau tot atâta timp și lucrezi cu un singur individ, spre deosebire de o instituție de stat sau un

Scanned with CamScanner

conglomerat de afaceri. Într-o zi ne-a abordat un client olandez, care voia să-i proiectăm o casă... dar avea trei condiții, care nouă ni s-au părut interesante. În primul rând, nu suporta dezordinea, așa că voia ca această casă să aibă un spațiu de depozitare imens. În al doilea rând, nu îl entuziasma foarte mult viața de familie, așa că voia părți autonome ale casei pentru fiecare membru al familiei, dar și un spațiu pentru ocazionalele lor reuniuni de grup. În sfârșit – iar asta era înainte de anul 2000 – avea o frică morbidă de virusul mileniului – tehnofobie!

Deci proiectul s-a născut, de fapt, din aceste aversiuni acute?

R.K.: Exact. Am făcut mai multe experimente, din care a devenit tot mai clar că, în condițiile acestui „inventar de aversiuni", trebuia să elimini domeniile stilistice standard asociate cu locuire familială. În cele din urmă, am creat un fel de formă care era alcătuită din definiții cu totul negative. I-am prezentat clientului planurile pentru casa lui. Aceasta plutea ciudat între hidos și minunat: era un volum alcătuit în totalitate din spații de depozitare, astfel încât acestea să nu-i lipsească niciodată; pentru fiecare membru al familiei sale am excavat un fel de peșteră individuală legată de spațiul de depozitare, apoi am săpat un tunel prin casă, unde familia putea să stea împreună, dacă dorea. Și, ca să facem fobia virusului mileniului și mai serioasă, am sugerat montarea casei pe un disc rotativ, ca ei să poată privi în direcția tunelului și astfel să se poată bucura mai ușor de diferite panorame. De fiecare dată când am prezentat planurile tipului și familiei lui, s-au arătat foarte entuziaști, dar apoi, după două zile, primeam un fax în care eram întrebați: „Ați putea să încorporați o parte din vechea mea casă și să o mutați puțin spre punctul acesta... și aș vrea un zid în grădină". În curând discuția cu el a devenit din ce în ce mai împovărătoare, pentru că nu se putea convinge să spună da.

Ce e interesant la povestea asta e că ea se leagă de Europa contemporană. Olanda face parte acum din „nucleul traumatic"

Scanned with CamScanner

european – un nucleu al Europei chinuit de teamă, căruia îi e frică să-și asume riscuri și căruia îi lipsesc mecanismele de improvizare...

R.K.: E tentant să spui că clienții olandezi sunt în general liberali, dar eu nu pot să spun da! Era uimitor – relația noastră cu clientul se baza pe negativitate: teama lui de a rămâne fără spațiu și faptul că nu era sigur că vrea să locuiască împreună cu membrii familiei sale.

Cam în aceeași perioadă îți desfășurai în continuare cercetările urbane de la Harvard pentru „Proiectul pentru oraș".

R.K.: Da, ceea ce introducea un factor suplimentar în întregul scenariu cu casa olandeză era faptul că în același timp mă pregăteam pentru prima mea vizită în Lagos. Ca arhitect, în orice moment te confrunți cu până la douăzeci de chestiuni diferite, într-un mod foarte intens. Faptul că acestea sunt fundamental disparate îți dă posibilitatea de a găsi intersecții – în mod atât aleator, cât și sistematic. Vizita în Lagos a fost prima mea experiență în Africa. De fapt, atunci nu m-am mai dus, pentru că a fost o problemă cu un vaccin și am făcut encefalită, ceea ce mai mult sau mai puțin m-a scos din acțiune timp de nouă luni. Un aspect curios al encefalitei e greața incredibil de intensă pe care o pot provoca o culoare, o formă sau un miros. Așa am descoperit boala: aveam de gând să testez o nouă mașină sport. Când a sosit, am fost atât de deranjat de forma ei, încât m-am îmbolnăvit! Și culoarea mă făcea să vomit. Apoi am fost atât de dezgustat de mirosul ieftin dinăuntru... acestea erau toate semnele. În orice caz, până la urmă m-am dus în Africa, un an și jumătate mai târziu: mă așteptam la cine știe ce situație sumbră, pentru că așa ești avertizat de toată lumea, dar am fost complet surprins să descopăr o inteligență cotidiană incredibilă și un efort către pași extrem de acuți și imediați de asigurare a supraviețuirii și progresului. În Africa, doar ca să supraviețuiești ai nevoie de o multiplicare incredibilă a tranzacțiilor.

Scanned with CamScanner

Cum a afectat experiența din Africa munca ta din Europa?

R.K.: La întoarcerea din Africa mi-am dat seama imediat din limbajul corporal al clientului olandez privat că proiectul lui de casă nu putea fi construit niciodată. În același timp, mai aveam trei săptămâni până la termenul de predare al proiectelor pentru o sală de concerte din Porto. Totul s-a rezolvat într-o străfulgerare orbitoare de lumină: am renunțat la client și am mărit casa de șapte ori ca să creăm un proiect complet nou pentru sala de concerte. La orice sală de concerte modernă, dilema e că, din motive practice și acustice, „cutia de pantofi" e cea mai bună formă. În arhitectura recentă s-au făcut eforturi incredibile pentru a face această „cutie de pantofi" interesantă! Mi-am dat seama că tunelul pe care îl construiserăm noi pentru casa lui era exact ca forma unei cutii de pantofi; puteam face sala de concerte nu prin crearea unei cutii de pantofi, ci prin eliminarea cutiei de pantofi dintr-un volum ciudat. A devenit o „cutie de pantofi ca vid". După trei săptămâni l-am predat și am câștigat concursul.

Ai putea vorbi despre disponibilitatea ta de a investi în cultura portugheză locală?

R.K.: Păi, întregul proiect a fost creația unui pianist născut în Porto, pe nume Pedro Burmester. De la început, a fost un proiect foarte politic. Pe parcursul proiectării și realizării lui, el a trecut prin cinci guverne: socialist, conservator, socialist, conservator și acum e iar socialist. Un proiect precum acesta implică întotdeauna un risc incredibil de haos politic și economic. El arată că, în politica modernă, continuitatea e aproape imposibilă și fiecare organism de decizie se auto-validează prin subminarea deciziilor comitetului anterior. În cazul unei clădiri, lucrurile devin incredibil de complexe: odată începută, nu prea mai poți să contramandezi toată chestia, pentru că asta ar părea că merge împotriva schimbării și dezvoltării. Astfel încât Casa da Música a dobândit o valoare simbolică imensă în termenii politicii locale. Cealaltă chestie era că Porto are o tradiție foarte

Scanned with CamScanner

puternică a practicii arhitecturale interne, așa că am încercat să definim o relație complementară cu aceasta.

De asemenea, ați folosit un designer local pentru tot mobilierul.

R.K.: Într-o țară care nu e în întregime modernă, am vrut meșteșug. Mobilierul era unul din elementele cele mai dificile ale acestui proiect, pentru că el arată întotdeauna nou. Din acest motiv am lucrat cu Daciano da Costa, un designer de mobilă celebru din anii '70, pentru că mobila lui arată minunat, însă e și ciudată, nu foarte doritoare să încânte; e un tip foarte frumos de modernitate barocă de anii '70. Da Costa a desenat canapele de catifea roșie și din aluminiu de culoare aurie: o mobilă foarte interesantă, care sugerează comunitarism, dar și o identitate personală foarte puternică.

Ai putea să ne spui cum ai abordat explorarea științifică a acusticii acestui spațiu?

R.K.: Era evident că o sală de concerte cu două ferestre imense pe ambele laturi avea să dea naștere la complicații! Geamurile mari și plane de sticlă ar fi distrus sunetul. Pentru că au fost plisate și ondulate, geamurile puteau să acționeze ca o structură: un perete de sticlă de cincisprezece metri, fără suporturi verticale. Această clădire nu conținute evenimentul înăuntrul ei, ci îl proiectează în afară, spre oraș. În același timp, toate spațiile dinăuntru sunt conectate vizual, astfel că, din câte știu eu, e singura sală de concerte în care poți vedea și într-o anumită măsură participa la trei concerte simultane.

Cred că interesantă e absența relației dintre compozitori și arhitecți. Mă întrebam în ce mod a potențat această experiență dialogul tău cu lumea muzicii și compoziției.

R.K.: Ei bine, Pedro Burmester avea o viziune precisă și sofisticată asupra tuturor genurilor muzicale care trebuia să poată fi interpretate acolo. Deci nu era vorba de tipul obișnuit de abilitate

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

modernă în cazul căreia, din motive comerciale, nu vrei să ratezi niciun public anume. Era mai degrabă suma mai multor tipuri de public care erau importante pentru oraș și care trebuia să fie puse în legătură cu acest demers. Era un proiect cu adevărat social, o entitate unificatoare.

Ai fost implicat în vreun proiect anterior în care să fi lucrat cu un calculator sau cu un arhitect sonic?

R.K.: Ei bine, am făcut în urmă cu trei ani, în Haga, un club care se numea Calul Troian și care e o locație foarte solidă și populară pentru concerte pop. Acel tip de „influență reală" e foarte neobișnuită astăzi. Nu știu de ce astăzi pare atât de ciudat dacă vorbești despre lucrul cu un compozitor sau despre dialogul transdisciplinar autentic; bănuiesc că fiecare e izolat în identitatea lui respectivă și, în același timp, am devenit similari, avem aceleași gusturi, informații, teme. Cred că susținem formal actele interdisciplinare – actul creării unei săli de concerte e o integrare incredibil de intensă de inginerie, el funcționează în interiorul echipei, dar nu și ca întâlnire.

Încă nu am discutat despre relația ta cu sunetul. Mă întrebam dacă asculți multă muzică și dacă mergi la multe concerte. A existat vreun moment muzical iluminator sau care să te miște cu adevărat?

R.K.: Când eram tânăr, mergeam să-i văd pe Miles Davis, John Coltrane și Thelonius Monk la Concertgebouw din Amsterdam. Acum ascult muzică și merg la concerte, dar într-un mod complet nesistematic; practic, nu e nimic interesant de spus despre asta. Mă duc la muzică clasică, mă duc la muzică contemporană. Orice părinte are mai multe vieți muzicale.

Scanned with CamScanner

Richard Hamilton

Hans Ulrich Obrist

stArt

Scanned with CamScanner

Am ajuns să-l cunosc pe Richard Hamilton în jurul lui 1999. Lucram la o expoziție de la Muzeul lui Sir John Soane din Londra, numită „A face cale întoarsă: amintește-ți ziua de mâine" (titlu de Douglas Gordon). Hamilton a contribuit la această expoziție instalând un Marcel Duchamp, creând un tablou înrudit și desenând un afiș și o carte poștală pentru expoziție. Ne-am întâlnit mai târziu lângă Oxford, împreună cu Rita Donagh. Conversația nu a încetat niciodată și a dus la mai multe colaborări la proiecte și expoziții.

Scanned with CamScanner

HANS ULRICH OBRIST:

Ai vorbit despre „eliberarea spectatorului din cușca monoculară". În care spații muzeale ți se pare că a fost realizat acest lucru?

RICHARD HAMILTON:

Îmi dau seama că am tendința de a fi critic față de aproape toate spațiile muzeale în care am fost vreodată. Când am vizitat pentru prima oară muzeul lui Richard Meier din Barcelona, MACBA [Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1996], mi s-a părut absolut îngrozitor că un arhitect prezenta asta lumii artei ca pe un loc de expus tablouri. Meier pare să fi făcut niște lucruri atât de perverse. Există cărămizi de sticlă inserate în podea și în partea de jos a pereților, așa că iluminatul vine de jos. La fiecare din cele trei niveluri, cel mai mare spațiu e circular. De ce s-a gândit că un artist și-ar putea dori să-și vadă tablourile atârnate pe un perete concav, pentru mine e un mister. Nu doar că pereții sunt concavi, dar există și stâlpi în fața pereților curbi, în locuri foarte inconfortabile. Întreaga clădire e un dezastru, iar eu am spus că nu m-aș atinge de ea nici cu mănuși. Acum îmi dau seama că anul viitor voi avea acolo o expoziție [„Introspectivă", 2003]. Însă doar pentru că Vicente Todoli o să o curatorieze și pentru că Manuel de Borja-Villel, directorul, a făcut minuni pentru suprimarea arhitecturii. A creat unele lucruri care o fac utilizabilă, însă numai prin reproiectarea clădirii la interior – încă nu și a pereților circulari, mă tem. Mulți arhitecți au eșuat în sarcina de a produce muzee propice pentru expunerea tablourilor.

Există vreo clădire de muzeu pe care o admiri?

R.H.: Clădirea care e cel mai mult criticată din punctul de vedere al dominației ei asupra artei pe care o adăpostește e Muzeul Guggenheim din New York. Dar e una din puținele clădiri pe care le admir. E o clădire extraordinară. Are chiar și avantaje

Scanned with CamScanner

pentru prezentarea artei, în ciuda faptului că pereții din spate sunt concavi. Cumva, succesiunea de nișe în spirală invocă o cronologie, iar să vezi doar unul sau două tablouri deodată e un mare avantaj, după cum văd eu lucrurile.

Ai spus că tu consideri că multe tablouri cu adevărat importante nu sunt în mod necesar monumentale.

R.H.: Arta a fost supusă influenței gigantismului. Lucrurile trebuie să fie mari. S-a spus, în anii '50, că artiștii americani își propuneau să facă tablouri mari pentru că petreceau prea mult timp la cinematograf. Noile tablouri umpleau câmpul vizual, asta fiind și justificarea lor. Eu am acceptat că asta ar putea fi interesant, dar, pe măsură ce timpul trecea, a început să mă preocupe puțin faptul că zone imense de spațiu erau acaparate de lucruri care, deoarece sunt abstracte, nu au nicio scară relativă la ființele umane. Sunt decorative din punctul de vedere al conținutului și nu au alt subiect decât pe ele însele. Muzeele care le adăpostesc sunt proiectate din acest punct de vedere. Ele glorifică arhitectul, iar tablourile care le umplu sunt concepute să decoreze acea fantezie arhitecturală.

Iar acum ne aflăm într-o fază nouă de gigantism, în care tot ce e sculptural trebuie să fie uriaș. Așa că apare *Îngerul Nordului* [Anthony Gormley, 1998], Îngerul nenorocit al Nordului, care stă mândru deasupra autostrăzii și a cărui pretenție la celebritate și virtute se bazează în principal pe faptul că aripile lui sunt cele ale unui Boeing 747. Trebuie oare să credem că dacă mărești jucăria unui copil sau un dispozitiv anatomic ori educațional de două sute de ori față de mărimea lui naturală, atunci va rezulta în mod inevitabil artă? Eu nu accept această teorie. Poți mări un tocător Moulinex și să te aștepți la aceeași consecință a surprizei. Această tendință a fost inițiată de un bun prieten al meu, Claes Oldenburg, care a produs primul astfel de lucrări ca idei, concepte. Un robinet cu bilă gigantic care plutea pe Tamisa a făcut subiectul unei cărți poștale prețioase, dar nu era esențial

Scanned with CamScanner

ca acest încântător gând să devină sculptură. Dar apoi corporațiile au preluat ideea și, nu după mult timp, puteai da de un obiect obișnuit mărit într-o piață de oriunde. Am rezonat foarte mult cu ideile lui Dieter Roth, care a spus că arta americană era de categorie grea: ca Joe Louis și ce se întâmplă pe ringul de box. Nu există un loc pentru categoria cocoș? Lui Roth îi plăcea să se considere categoria cocoș.

Ideea aceasta e interesantă în relație cu muzeul. Ideea duchampiană a cutiei și a muzeului portabil.

R.H.: Da, nu m-am gândit la ea în contextul acesta, dar e adevărat.

Ce e mic e în regulă.

R.H.: Iar dacă negrul e frumos, ce e mic poate fi de asemenea frumos. M-a interesat adesea posibilitatea de a aborda un obiect la scara lui adevărată. Când făceam o pictură a unui cuplu, luam ca exemplu *Soții Arnolfini* [1434] de Van Eyck. Am hotărât să folosesc exact dimensiunile panoului său. Apoi mi-am dat seama că tabloul lui Van Eyck e destul de mic ca dimensiuni. Această lucrare monumentală, adică monumentală în minte, e surprinzător de mică.

Pare să existe nu doar o tendință către gigantism, pe de o parte, ci și o discriminare împotriva lucrărilor mici.

R.H.: Dacă lucrarea e mică și densă, atunci e considerată mai rea decât dacă e doar mică. Dacă îți dă mai mult de gândit, dacă pe lângă imagine are și text care va obliga mintea să intre în funcțiune, asta e considerat un semn de eșec.

Dar la ce te-ai gândit când ai văzut expoziția lui Blake de la Tate Britain [„William Blake", 2000]?

R.H.: M-a copleșit, într-un fel. Copleșit prin faptul că mi-a dezvăluit mult mai multe decât știusem despre William Blake. Am văzut tablouri despre care nu știusem că există. Unele dintre ele mi

Scanned with CamScanner

s-au părut a fi extraordinar de frumoase. Problema cu tablourile lui e că nu era un chimist prea bun, așa că există într-adevăr o deteriorare drastică a calității vopselei înseși. Asta din cauză că a cedat tentației de a folosi bitum în vopsea. E ceva ce i s-a întâmplat și lui [J. M. W.] Turner. Nu poți combate asta. Niciun restaurator nu va readuce vreodată tablourile lui Blake în starea în care au fost; trebuie să accepți că ele sunt, într-o anumită măsură, o fantomă a splendorii lor originale. Dar câteva tablouri au dezvăluit miracolul geniului său original.

Celălalt lucru care mi s-a părut fascinant la expoziția aceasta a fost faptul că Blake era un mare tehnician, unul dintre marii tipografi, iar pe mine mă interesează tiparul. Hercules Seghers a fost unul dintre primii mari gravori din perioada lui Rembrandt. Blake a fost în aceeași categorie cu Hercules Seghers; ei au fost printre primii tipografi care au folosit culori, iar asta era foarte timpuriu. Cea mai măreață artă e produsă adesea de oameni care inventează o nouă tehnologie. Asta a fost valabil și pentru Van Eyck. Familia lui a inventat vopseaua în ulei. Asta trebuie să creeze tehnologia, chimismul care poate provoca marea artă. Cele două lucruri merg adesea împreună.

Sunt artiștii, într-o anumită măsură, ingineri?

R.H.: Nu, nu neapărat. Eu cred că un mare artist are o viziune de a face ceva și găsește mijlocul tehnic de a face acel lucru. Dacă mijlocul tehnic nu există deja, el îl va inventa, așa cum ar face un chimist sau un inginer, dar viziunea lui e cea care vine mai întâi, nu abilitățile practice sau educația de orientare tehnologică. Bineînțeles că, în cazul cuiva precum Leonardo [da Vinci], linia despărțitoare e foarte îngustă. Nu știu dacă el a început cu interesul pentru anatomie și a continuat prin a produce un tablou precum *Mona Lisa* [cca. 1503-6]. Îmi place să cred că artistul a dus la omul de știință.

Poți detalia despre interesul tău față de instalații?

Scanned with CamScanner

R.H.: Instalația m-a preocupat întotdeauna foarte mult, ca parte a procesului creativității artistice. Și am fost implicat adesea în instalarea lucrărilor altora, ca și a alor mele. Am lucrat la expoziții comerciale, nu la proiectarea structurilor sau altceva de felul acesta, ci la producerea modelelor. Am petrecut mult timp în locuri precum anualul Târg Britanic al Industriilor. Asta era după război, când eu aveam douăzeci și ceva de ani. Făceam modele în parte ca să fac rost de bani, ca să-mi susțin studiile. Nu ai nevoie de altceva în afară de o lamă, lemn de balsa și niște lipici. Cu mijloace minimale puteai să faci o industrie.

Vorbești despre modele de expoziție?

R.H.: Atât modele de expoziție, cât și modelele din cadrul expoziției. Odată am făcut un model al unui săpun supradimensionat!

Asta era înainte de expoziția „Creștere și formă" [Institutul pentru Arte Contemporane, Londra, 1951]?

R.H.: Da. Cred că era între 1935 și 1936; a început la secția de expunere a atelierelor Reimann [Școala și Atelierele Reimann de Artă Industrială și Comercială, Londra], mergeam la standurile expoziționale și montam litere pe care le decupasem în atelier cu un ferăstrău de traforaj cu pedală. Bineînțeles, nu mă ocupam deloc de design, dar eram în legătură cu niște designeri foarte buni, pentru că atelierele Reimann, o versiune ușor comercială a Bauhausului, a trebuit să se mute din Germania la începutul anilor '30 și au început să funcționeze în Londra. Am avut noroc să găsesc o slujbă acolo în 1935, cu un an înainte de a merge la Royal Academy, la vârsta de șaisprezece ani.

Această versiune exilată a Bauhausului avea și ea spiritul interdisciplinar al Bauhaus-ului real?

R.H.: Se baza pe ideea că niște specialiști de foarte bună calitate lucrau într-un mediu practic și predau când era necesar. Cu alte cuvinte, existau ateliere comerciale pentru expunere, modă,

Scanned with CamScanner

design grafic, fotografie etc., cu oameni foarte buni implicați în lucrări comandate. Și existau ateliere separate de predare. Un profesor putea să vină și să predea elevilor care nu aveau de făcut lucrări comerciale la atelier; eu eram un angajat, aproape un băiat bun la toate. Făceam anumite lucrări și învățam foarte mult. Dar pentru mine principala calitate a instituției a fost că am întâlnit oameni care erau foarte buni în domeniul lor.

Am fost preluat de un designer de scenă pe nume Profesor Haas-Heye. Cu o anumită ocazie, mi-a dat un șiling și mi-a spus să mă duc să văd expoziția Picasso de la Galeria Burlington [„*Guernica* lui Picasso, împreună cu șaizeci și șapte de tablouri, schițe și studii pregătitoare", Galeriile New Burlington, Londra, 1938], pe atunci un spațiu foarte mare din spatele lui Royal Academy. Acolo era *Guernica* [1937], care umplea un perete, înconjurată de multe studii ale ei și zeci de tablouri cu femeia care plânge a lui Picasso. Pentru mine, care aveam șaisprezece ani, a fost o experiență transfiguratoare. Oamenii cu care lucram nu doar erau străluciți, dar toți plecaseră din Germania și, prin urmare, era probabil să fie de stânga, ceea ce a contribuit, de asemenea, la educația mea politică.

Într-un text al tău despre expozițiile de design, pe care le critici, amintești o listă întreagă de expoziții drept contra-exemple. Te referi la Marea Expoziție din 1851, care a produs unele elemente de expunere de importanță istorică în domeniul manipulării spațiului interior. Apoi citezi momente culminante din istoria expunerii moderne experimentale. De ce te-ai familiarizat atât de devreme cu acestă istorie, care astăzi pare să fi căzut în uitare?

R.H.: Bănuiesc că textul la care te referi era răspunsul meu la un chestionar pentru un număr special al unei reviste de design, numită *FoB+10*, trimis mai multor oameni în 1961, la zece ani după Festival of Britain din 1951. Scrisesem unele texte pentru acea revistă. Nu eram foarte interesat de arhitectură ca practică, dar eram interesat de interioare. Am avut, ca student, șansa ca, după

Scanned with CamScanner

ce am câștigat niște bani făcând modele pentru Festival of Britain din 1951, să iau un credit imobiliar și să construiesc o casă. Mă gândeam deja să fac design de spații interioare, chiar dacă exteriorul nu mă preocupa prea mult (asta făceau arhitecții). În 1951 propusesem și proiectasem „Creștere și formă", contribuția ICA la Festival of Britain. Era ceva foarte firesc, datorită interesului meu față de Le Corbusier și alți oameni pe care i-ai amintit.

Ce era cu deosebire nou la experiența expoziției ca mediu era să înveți despre o formă care necesită mișcarea spectatorului în spațiu. Există alte experiențe pe care le poți avea: poți să stai pe un scaun la cinematograf, urmărind o imagine mișcătoare proiectată pe un ecran, poți să citești o carte, poți să absorbi informație în multe moduri diferite. Dar expozițiile prezintă informația în așa fel încât publicului i se cere să se miște prin ea, în loc ca ea să fie direcționată către spectatorul static.

M-am gândit mult la asta, ceea ce a culminat cu o expoziție pe care am făcut-o împreună cu Victor Pasmore în 1957, intitulată „O expoziție" [Hatton Gallery, Newcastle, și Institute of Contemporary Arts, Londra]. Începusem să înțeleg că existau anumite lucruri care puteau fi făcute în spațiu și care erau greu de vizualizat, greu de înțeles sau greu de operat la nivelul planului și elevației. Planul și elevația sunt uneltele prin care arhitecții trebuie să înțeleagă spațiul din timpuri imemoriale. Arhitecții trebuie să lucreze cu planul, distribuția spațiului pe un plan, apoi cu elevațiile pereților. Această restricționare la planuri rectilinii și la ce se poate întâmpla pe ele te distrage destul de mult de la posibilitatea înțelegerii spațiului ca întreg. Imediat ce s-a ajuns la hârtie, la notarea informațiilor și la desen, totul revine la două dimensiuni, plan și elevație. Și astfel am speculat referitor la [Antoni] Gaudí, gândindu-mă că nu ar fi putut să producă ce a făcut dacă nu s-ar fi mișcat prin spațiu și nu ar fi luat decizii în interiorul lui.

Cel mai splendid spațiu arhitectural pe care îl cunosc, Partenonul, este rezultatul faptului că cineva s-a mișcat prin acel

ns Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

spațiu și a găsit clădirile. Calitatea Partenonului este aceea că e un grup de clădiri care relaționează atât de sublim între ele, încât întrec calitățile oricărei clădiri individuale sau ale oricărei lucrări individuale de sculptură pe care grecii ar fi putut s-o pună pe ele.

Elementele din „O expoziție" erau suspendate. Cum funcționa sistemul?

R.H.: Am conceput un sistem prin care puteam atârna plăci de plexiglas de mărime standard oriunde în cadrul unei rețele tridimensionale de cincizeci de centimetri. Astfel, posibilitățile de a atârna plăci vertical, orizontal și în unghiuri drepte unele față de altele erau aproape infinite. Expoziția nu avea niciun subiect. Era autoreferențială, în sensul pe care Frank Stella l-a dat termenului. Mi-am dat seama că ar fi imposibil să concepi această relație în modalitatea normală a planului și elevației; ea trebuia creată progresiv în spațiul însuși, mișcându-te de la un element la altul. Odată primul marcaj creat, prin plasarea unui plan în spațiu, asta ducea la consecința plasării unui al doilea plan și așa mai departe. Totul trebuia să se dezvolte organic.

Asta se lega de o idee pe care am avut-o când am fost la Slade [Școala de Arte Frumoase Slade, Londra] între 1951 și 1952. Făceam tablouri și încercam să fac asta într-un mod minimalist. Mi-am spus: „Dacă iei un dreptunghi și pui un marcaj pe el, acel punct se află într-o relație cu marginile sau colțurile și acel prim marcaj va influența tot ce urmează după el". Prima alegere e dreptunghiul, marginile, apoi un singur marcaj, apoi următorul marcaj trebuie să relaționeze cu acea declarație inițială și cu poziția ei în dreptunghi. Micul meu tablou din colecția Galeriei Tate intitulat *Spirală cromatică* [1950] a fost făcut în întregime pe această bază. În „O expoziție" stăpâneam aceleași principii față de spațiu. Dar primele expoziții, cum ar fi „Creștere și formă" [1951] și „Om, mașină și mișcare" [1955], au fost foarte diferite, prin faptul că erau foarte didactice și aveau o temă. „Creștere

Scanned with CamScanner

și formă" se referea la forma naturală, o zonă de studiu dominată de D'Arcy [Wentorth] Thompson, marele morfolog. După ce am privit la lumea naturală, am trecut la „Om, mașină și mișcare", care se referea la om și la locul lui în lumea naturală – ce făcuse omul pentru a-și modifica abilitățile fizice prin dispozitive care să-i dea posibilitatea de a se mișca prin aer sau apă sau pe pământ, cu mare viteză, de a îmbunătăți capacitățile trupului uman, cu alte cuvinte de a-l întrece pe Darwin.

Capacitatea privitorului de a genera propriile sale compoziții a contat foarte mult pentru tine. S-ar putea spune, de asemenea, într-un mod duchampian, că în „O expoziție" privitorul desăvârșea lucrarea?

R.H.: După ce am conceput un sistem și fusesem implicat în plasarea elementelor, am fost foarte mulțumit să-l las pe Victor Pasmore, colaboratorul meu, să procedeze la acea parte a procesului pe care Lawrence Alloway a numit-o individualizare. Oricum, motivul pentru care am făcut „O expoziție" a fost faptul că Victor Pasmore a venit la mine și mi-a spus: „Nu te-ar interesa să facem o expoziție împreună?" Mi-a spus: „Mi-a plăcut foarte mult expoziția ta «Om, mașină și mișcare», dar nu mi-au plăcut fotografiile". El era interesat de relația formală a planurilor, dar nu suporta ideea ca pe aceste planuri să fie prezentate informații. Mi s-a părut interesantă opinia lui și m-am gândit: „Ce-ar fi dacă am înlătura toate fotografiile? Dacă ar fi vorba doar de punerea planurilor în legătură?" M-am dus la el și i-am făcut o propunere în care eu puteam să concep un sistem pe care să-l putem folosi pentru a distribui aceste planuri în orice amplasament doream. El putea să individualizeze panourile după aceea. Mi-am dat seama că nu m-aș simți confortabil să adopt formele lui obișnuite și să le pun acolo, și nu credeam că doi oameni pot să facă o operă de artă, în sensul de a-i oferi acea individualizare. Lui i-a plăcut ce s-a întâmplat și și-a dorit să continue, așa că am făcut o altă versiune, de sine stătătoare și mult mai ușor de construit,

Scanned with CamScanner

intitulată „Expoziție 2" [1959]. Eu am sugerat că, în loc să o individualizeze el, puteam să încercăm să facem asta împreună, dar atunci trebuia să avem o formă anonimă a accentelor și a punctuației, în locul formelor lui caracteristice. Ideea era ca în afiș/catalog, în cuvintele lui Alloway: „Semnificația «Unei expoziții» depinde acum de deciziile vizitatorilor, așa cum, într-o etapă anterioară, ea depinde de artiștii care sunt actorii ei. E un joc, un labirint, o ceremonie desăvârșită de participarea vizitatorului".

A merge dincolo de semnătura artistului?

R.H.: Da. Eu am sugerat să folosim un număr limitat de benzi colorate autoadezive. Atunci ar fi vorba de dezlipirea unei bucăți de bandă și de punerea ei pe jos. Mai întâi pui bandă pe ceva de acolo, ceea ce poate sugera altă tușă, altundeva. Mie mi se părea că asta prelungește procesul pe care îl parcursesem prin plasarea panourilor. Elementele erau neutre sau anonime.

George Kubler, care, în fundamentala lui carte The Shape of Time[1] *[1962], introduce timpul în istoria artei, spune: „Avem în viața istorică relații mobile, momente trecătoare și locuri schimbătoare. Pentru formele timpului avem nevoie de un criteriu care e nu doar avansat prin analogie cu științele biologice. Timpul biologic constă din durate neîntrerupte de lungimi predictibile statistic, în timp ce timpul istoric e intermitent și variabil, iar intervalele dintre o acțiune și începuturile ei sunt nedeterminate". Cât de mult avea de-a face acest text despre „Creștere și formă" cu timpul și introducerea timpului în expoziții?*

R.H.: Ceea ce m-a uimit la viziunea lui D'Arcy Thompson asupra morfologiei era că simțeam că asta mă atrage. Nu am citit niciodată Darwin, deși sunt sigur că volumele lui sunt fascinante, chiar

1 „Forma timpului", în engleză în original. (*N.t.*)

Scanned with CamScanner

capodopere, dar cartea lui Thompson [*On Growth and Form*[2], 1917] m-a interesat pentru că aborda forma dintr-un punct de vedere matematic. Ea mi-a deschis ochii în privința posibilității ca lumea să fie așa cum e din cauză că trebuie să fie astfel pentru a urma anumite principii matematice. Cornul unui animal crește în modul în care crește deoarece relația dintre creșterea acestui material dur și materialul moale al trupului său produce un fel de istorie a creșterii lui; vârful e mic pentru că a crescut primul, apoi secreția continuă, mărindu-l puțin câte puțin, în același mod în care o stridie are cavități care devin din ce în ce mai mari, pe măsură ce animalul însuși devine din ce în ce mai mare. Spiralele de pe o conopidă înfățișează o diagramă care descrie fenomentul creșterii ei atât de perfect încât îți dai seama că trebuie să fie astfel deoarece timpul și creșterea se află într-o relație.

Cel mai frumos lucru pe care mi-l amintesc de la Thompson este o explicație a vieții. Pot doar s-o parafrazez. Un organism începe cu o unică celulă sferică, această celulă se scindează în două, acestea în patru, apoi opt, șaisprezece, treizeci și doi, șaizeci și patru și așa mai departe, până când se ajunge la numărul adecvat de celule. Acest ghem de celule se rotește, adoptă altă formă și dobândește o concavitate așa cum un deget apăsat pe o minge de lut creează un vas. Tinde să ia acea formă. Apoi el devine cilindric, iar celulele adoptă diferite forme și funcții, în conformitate cu locul în care se întâmplă să se afle în organism. Adâncitura va deveni o gaură, apoi pe părțile laterale ale acestui tub apar excrescențe și ajungi să ai o făptură cu o gură, un anus și patru membre. Faptul că această procedură conduce la ceva atât de complex precum o ființă umană dotată cu minte e absolut magic. Unul dintre misterele și frumusețile existenței e că, din toată varietatea ei, ea produce această făptură extraordinară, umanitatea.

[redacted]

2 „Despre creștere și formă", în engleză în original. (*N.t.*)

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

Așa descrie Thompson lucrurile?

R.H.: Oarecum, asta e simplificarea mea. Teoria transformării elaborată de el a fost considerată de oamenii de știință drept cea mai importantă contribuție a lui. El a observat că anumite cranii de animale erau înrudite unele cu altele. A desenat unul dintre aceste cranii pe o grilă regulată, după care putea să producă, prin deformarea grilei, prin îndoirea și întinderea ei, formele altor specii. Pe baza asta a putut să facă un tabel. Dacă există o secvență legată care are un gol, poate chiar un gol mare, probabil că au existat alte făpturi care aveau un craniu de tipul formei lipsă, care completa acel gol. Teoria lui a fost demonstrată prin prezicerea unor forme înainte ca ele să fie descoperite. Era ca tabelul atomic: numerele erau cunoscute înainte ca atomul să fie observat. Mi s-a părut fascinant că acel tip de relație putea exista. Faptul că eu nu am fost la școală ca să mă informez despre aceste lucruri a însemnat că, atunci când unele cărți îmi atrăgeau atenția, scoteam din ele cât de mult puteam: nu aveam nevoie de un alt individ care să-mi destăinuie magia. Cuvântul tipărit era suficient pentru mine.

Hai să discutăm mai mult despre expoziția „Om, mașină și mișcare". Când am citit textul tău despre această expoziție și când tu ai vorbit despre dispozitivele pe care omul le creează ca să-și extindă potențialul fizic, eu m-am gândit la ideile cibernetice ale acelui moment.

R.H.: Nu, cred că a fost ideea mea. Muzeul de Istorie Naturală era un loc în care mergeam foarte des cu [Eduardo] Paolozzi și [Nigel] Henderson. Le plăceau foarte mult fosilele și asta le-a influențat opera, aspectul operei lor. Paolozzi, mai ales, a creat reliefuri care păreau genul de lucruri pe care le-ai putea găsi într-un muzeu de istorie naturală, într-un cabinet denumit „fosile" dintr-o anumită perioadă. Dacă aș fi la Muzeul Victoria & Albert, probabil că aș sta singur, poate că m-aș uita la tapiserii greco-romane sau mi-aș petrece zilele uitându-mă la gravuri din

Scanned with CamScanner

Sala Tipăriturilor. Să ții timp de câteva ore în mâini o cutie cu gravuri de Rembrandt e o experiență minunată.

Ești un autodidact?

R.H.: Da. Nu-mi pot da seama de ce mă atrăgeau muzeele, dar așa a fost. Cele trei muzee din South Kensington – Muzeul de Istorie Naturală, Muzeul Victoria & Albert și Muzeul de Știință, cu diferitele lor zone de interes: artă, natură, știință și tehnică – au devenit foarte importante pentru mine. Faptul că în copilărie am petrecut mult timp la Muzeul de Știință mi-a stârnit interesul pentru modul în care funcționează lucrurile; în copilărie îmi plăcea foarte mult să văd motoarele cu aburi expuse. Apeși pe un buton și pistoanele încep să se miște înainte și înapoi, apoi te duci la următoarea, rotești un mâner și altceva se întâmplă. A fost una dintre marile recompense pentru că mergeam la Muzeul de Știință. Se punea mare accent pe locomoție, mașini și aeroplane care atârnau în Sala Principală și așa mai departe. Dar am fost influențat și de alte surse: publicitatea din revistele americane, cum ar fi o echipă de fotbal aliniată în spatele unui Pontiac sau Cadillac, sau o fată în costum de baie întinsă pe capota unei mașini.

Hibrizi om-mașină?

R.H.: Da. Am început să acumulez aceste lucruri și am decis că aș putea face o expoziție. Eram interesat de forma expoziției ca atare – nu că aș fi crezut neapărat că omul și mașina ar fi trebuit prezentați publicului, ci pur și simplu mi se părea că ar fi o expoziție care ar prezenta interes vizual și care mi-ar da posibilitatea de a-mi exploata abilitățile de designer de structuri care prezintă informații.

Încă nu am amintit cea mai citată expoziție, „Mâine a venit" de la Whitechapel Art Gallery [1956]. A fost o lucrare de echipă, cu un arhitect, un pictor și un sculptor. Cum a apărut ideea acestei expoziții și, în particular, contribuția ta?

Scanned with CamScanner

R.H.: A apărut într-un moment în care Independent Group [pionierii artei pop din Marea Britanie] era pe punctul de a dispărea. Cred că Independent Group a început în 1953-54, dar devenise deja mult mai deschis ca platformă de a prezenta publicului idei, decât ca grup introvertit. Theo Crosby, redactorul-șef al unei reviste numite *Arhitectural Design*, era foarte implicat în jurul lui 1954, în Paris, într-un organism internațional, Architectural Congress, și a fost prezentată ideea că arhitecții, pictorii și sculptorii ar trebui să se strângă laolaltă.

Era o scenă interdisciplinară?

R.H.: Avea ceva de-a face cu asta. În Londra, Theo Crosby a convocat o reuniune, o petrecere, și ne-am dus acolo ca să-l auzim spunând: „Am putea face o expoziție. Planul e să constituim grupuri, un arhitect, un pictor și un sculptor; duceți-vă și discutați între voi și hotărâți-vă cu cine vreți să lucrați".

Grupurile erau autoorganizate? Nu erau impuse de curator?

R.H.: Asta era ideea. A fost o ocazie ciudată. Mie și lui John McHale ne era foarte clar că ne-ar plăcea să lucrăm împreună, apoi era chestiunea de a găsi un arhitect. Eu îl cunoșteam vag pe John Voelcker și îmi plăcea foarte mult de el, așa că l-am întrebat dacă vrea să ni se alăture. Din păcate, la puțin timp după seara aceea, după ce am avut câteva discuții despre ce am putea face, John McHale ne-a anunțat că trebuia să preia bursa care îi fusese oferită la Yale. S-a dus în America și a rămas acolo până cu câteva săptămâni înainte de deschiderea expoziției din Anglia. Corespondam doar prin scrisori și relația devenise foarte acră. Așa că, în cele din urmă, nu am mai fost prieteni. Cred că asta s-a întâmplat în destul de multe din grupuri. Dar ideile erau cu siguranță comune, idei despre ce am putea face în acel spațiu, dar nu și realizarea lor efectivă. Conveniserăm în mare că ar trebui să reprezinte acel tip de lucruri despre care s-a vorbit în Independent Group, ceea ce noi numeam artă pop, muzică

Scanned with CamScanner

pop, cinema și toate celelalte lucruri pe care le vezi pe listă de fiecare dată când sunt rostite cuvintele „artă pop". John McHale era foarte interesat de chestiunile optice – citise multe cărți despre asta și avea o cunoaștere mai aprofundată decât mine – psihologie gestaltistă și toate celelalte. Când a venit momentul, am preluat câteva idei de la McHale și a trebuit să le încorporez în expoziție. John Voelcker a proiectat structura.

Ceea ce el a numit „Fun House". E nostim, pentru că asta mi-a amintit de Fun Palace al lui Cedric Price. Exista o legătură?

R.H.: Din câte știu eu, nu. Această construcție extraordinară pe care a imaginat-o John Voelcker era scundă și lată în față și foarte înaltă și îngustă în spate. Era ca o pană, dar o pană care funcționa atât vertical, cât și orizontal. Era plasată astfel încât să formeze un coridor îngust pe lângă un zid exterior, o zonă de iluzie vizuală. Întregul spațiu din jurul pavilionului folosea indicii spațiale introvertite. Ideea era că există unele lucruri care erau noi în mediul nostru vizual, cum ar fi cinemaul, tonomatul, Marilyn Monroe și *Planeta interzisă* [1956] etc. Toate aceste imagini ale culturii populare erau legate sau contrastau unele cu altele, în așa fel încât modul în care noi vedeam lucrurile să poată fi influențat de iluzii vizuale simple. Câteva iluzii vizuale erau luate din cărți, dar multe erau produse prin tratarea spațiului.

Distorsiuni vizuale?

R.H.: Da. Genul de experiență pe care o poți întâlni în rotoreliefurile lui Marcel Duchamp, pe care le aveam instalate. Sunt o iluzie optică. Lui Marcel i s-a părut întotdeauna minunat că asta e o iluzie spațială monoculară – nu depinde de stereoscopie. Aceste două teme, noua cultură pop și optica prin care ne era prezentată, au fost puse laolaltă și prezentate într-un mod cât mai dramatic și incitant posibil. Tonomatul mergea încontinuu și oamenii puteau să aleagă. Nu era nevoie să bage un șiling sau șase pence în aparat, ceea ce a avut ca rezultat o utilizare atât

Scanned with CamScanner

de intensă a aparatului, încât nimeni nu obținea ce voia, pentru că melodia aleasă putea să cânte peste o oră sau două. Am pus și un microfon în ultima din multiplele camere dinăuntrul construcției. Un microfon pe perete, cu o bulă în care scria „Vorbiți aici". Oamenii vorbeau la el, dar nu știau că în fața biroului lui Voelcker era un difuzor care transmitea ce spuneau ei. Lângă un decupaj aproape în mărime naturală al lui Marilyn Monroe era o sticlă uriașă de Guinness: când o vedeai din față, îți întărea senzația de disparitate spațială. Pe podea exista o capsulă spațială cu un Jackson Pollock fluorescent, iar pe perete hublouri din filme SF care înfățișau extratereștri care se uită pe fereastră. Toate acestea erau mici jocuri cu iluzii sonore și optice și imagistică.

Scanned with CamScanner

SANAA

Hans Ulrich Obrist

stArt

Scanned with CamScanner

Am cunoscut-o pe Kazuyo Sejima în 1996, în timp ce documentam expoziția „Orașe în mișcare", pe care am curatoriat-o împreună cu Hou Hanru. Eu călătoream prin Asia pentru expoziție și ne-am întâlnit în Japonia. Îi întrebasem pe arhitecții tineri cu cine ar trebui să mă întâlnesc și Araza Isozaki a menționat-o pe Sejima. Ne-am întâlnit în atelierul ei, care era plin de machete arhitectonice ușoare. Sfidau gravitația, fiind incredibil de ludice și de frapante. Acum Sejima e cel mai bine cunoscută drept jumătate din SANAA, biroul de arhitectură pe care l-a înființat în 1995 împreună cu Ryue Nishizawa, fiind unul dintre arhitecții proeminenți de astăzi.

A doua noastră întâlnire a avut loc în 2008, la Trienala din Yokohama. M-am dus să o vizitez împreună cu artiștii Peter Fischli și David Weiss. Am lucrat împreună la expoziția „Mutații", ale cărei materiale au fost proiectate de ea în Japonia, și la un Pavilion Serpentine, împreună cu Julia Peyton-Jones, în 2009. În 2010, Sejima a fost rugată să curatorieze Bienala de Arhitectură din Veneția, iar ea m-a invitat să intervievez oamenii de acolo. Interesant la curatoriatul ei a fost faptul că nu ea a făcut proiectul, ci i-a lăsat pe artiști să-l facă, așa cum pe mine m-a invitat să intervievez oamenii care au venit la expoziție. Ce a proiectat ea, însă, a fost o cameră specială pentru interviuri, cu scaune care arătau ca niște iepuri.

Scanned with CamScanner

HANS ULRICH OBRIST:

Mă gândeam să începem cu începutul. Aș vrea să știu cum a început colaborarea voastră, care au fost primele stadii, primele impulsuri?

RYUE NISHIZAWA:

Inițial, eu am lucrat în biroul domnișoarei Sejima, iar în 1995 am vrut să-mi lansez propriul meu birou. Am început să discutăm și am căzut de acord să înființăm împreună biroul SANAA. La momentul acela exista un concurs pentru Muzeul de Artă Contemporană din Sydney, în Australia. Am vrut să participăm și ne-am gândit că ar fi o idee bună să trimitem o propunere comună. Așa că inițial am început să colaborăm într-un mod informal. Apoi am câștigat concursul. Din nefericire, proiectul a fost anulat, așa că nu a fost realizat niciodată, dar până la urmă am câștigat alte concursuri și SANAA a continuat să activeze.

Aș fi de asemenea curios să aflu ce arhitecți sau designeri din trecut v-au inspirat?

KAZUYO SEJIMA:

Bineînțeles că sunt foarte mulți, dar mi-ar fi greu să spun care m-a inspirat cel mai mult. I-aș putea aminti pe Le Corbusier, Mies van der Rohe sau, mai recent, Toyo Ito și Rem Koolhaas.

Asta ne duce la chestiunea muzeului. La începutul colaborării voastre vă ocupați mai ales de case. În ultimii câțiva ani v-ați concentrat pe muzee, inclusiv unele care nu au fost realizate. Sunt curios să aflu cum a pătruns muzeul în viața voastră.

K.S.: Eu fac în continuare proiecte pentru case individuale, dar în același timp fac și muzee. Ce mi se pare interesant la muzee e că au o dimensiune publică; au capacitatea de a oferi un nou spațiu public. În general, e ceea ce cere publicul. De exemplu, dacă eu nu știu ce să fac într-un oraș necunoscut ca turist, încep prin a

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

merge la muzeul de acolo. Asta declanșează ceva; creează o nouă deschidere. Muzeul are și o funcție pedagogică pentru elevi. El poate fi accesibil tuturor tipurilor de oameni. Bineînțeles, muzeele au o misiune artistică: de a expune opere de artă. Asta este funcția de bază a oricărui muzeu. Dar pentru cei care nu au neapărat acces la o cultură artistică, mersul la muzeu e o șansă de a descoperi ceva. Chiar dacă ei nu reușesc neapărat să discute cu alți oameni, există totuși un fel de comunicare. Eu am impresia că asta se așteaptă în ziua de azi de la muzeu. În orice caz, e ceea ce mă preocupă pe mine. Cred că există tot felul de muzee care au o vocație artistică, dar cred că încă mai există acele puncte comune care fac muzeele interesante.

Apropo de proiectele tale de muzeu, ne-ai putea vorbi puțin despre relația dintre formă și conținut?

R.N.: Există o relație foarte importantă între conținut și formă. Prin conținut se înțelege „planurile de activitate": cum o să utilizeze oamenii muzeul. Deci există forma și modul în care e ea folosită de ființele umane: există în mod necesar o relație. De exemplu, există niște săli foarte mari, altele foarte mici și, în fiecare caz, caracterul operelor de artă se schimbă. Există o relație între conținut și formă care, cred eu, e una dintre temele interesante ale arhitecturii. Conținutul interesant generează o arhitectură interesantă și viceversa. E o interacțiune; fiecare oferă o nouă semnificație celuilalt. Acest fenomen poate fi observat atât la case, cât și la muzee.

Kazuyo a amintit aspectul public al muzeului. Asta e ceva deosebit de fascinant în experiența vizitării [Muzeului de Artă Contemporană al Secolului XXI] din Kanazawa [Japonia], unde totul e conectat cu tot restul. Nu e un muzeu continental; e mai mult un muzeu arhipelag. Există tot felul de laboratoare, unite prin coridoare. Mi-ai spus cândva că te interesează libertatea conectării, spațiul public care există între aceste laboratoare...

Scanned with CamScanner

R.N.: Când am făcut planurile pentru muzeu, mi-am dat seama de caracterul remarcabil al operelor de artă. Cu alte cuvinte, când vrei să construiești un muzeu, unul dintre obiectivele importante e de a stârni emoția vizitatorilor. Tot felul de oameni merg la muzee. Bineînțeles, poți vorbi despre un muzeu, dar poți vorbi și despre un parc, despre un loc accesibil tuturor. Așadar, creezi o aventură, o experiență; apoi, după aceea, oamenii se întorc acasă. În această privință, faptul că există intervale și falii între diferitele spații face posibilă crearea unui itinerar între acele spații diferite. Nu atât autorul spațiilor creează itinerarul: fiecare vizitator își creează propriul itinerar, diferit și specific. E o abordare a muzeului foarte democratică. E și muzeu, și parc. Poate fi, de asemenea, un spațiu urban. Asta ne preocupă atunci când proiectăm un muzeu.

Hans Ulrich Obrist

Un alt proiect de muzeu e proiectul vostru nerealizat pentru Roma. Aș vrea să vă rog să ne vorbiți despre asta, pentru că mi se pare că se pot face unele legături foarte interesante cu noul proiect: această idee a voastră de a face publice multe spații care în mod normal nu sunt publice, mai ales zona de depozitare.

R.N.: Acesta a fost un proiect relativ timpuriu, de asemenea unul care nu a fost selectat, deci nu a existat nicio urmare. Ce îmi pot aminti despre el e că terenul conținea tot felul de clădiri istorice care puteau fi fie distruse, fie incluse. Asta a fost oferta care ni s-a făcut. Am hotărât ca diversele clădiri istorice să fie păstrate, prin acoperirea lor cu sticlă, de exemplu, pentru a ne asigura că atât obiectele de artă, cât și clădirile devin obiecte expuse.

În interiorul clădirilor existau spații expoziționale care încorporau clădirea însăși. Cu toate acestea, dat fiind că erau clădiri cu un singur nivel, treceai de la o clădire la alta, deci acest aspect era destul de simplu. Diferitele elemente erau închise unele în celelalte, ca păpușile rusești: cutii în alte cutii.

Scanned with CamScanner

Asta ne duce la chestiunea artiștilor. Multor artiști contemporani le place foarte mult opera voastră și sunt inspirați de ea. Ce fel de dialog aveți cu arta contemporană? Luisa Lambri mi-a spus că lucrează mult cu voi; e o artistă cu care aveți un dialog intens.

R.N.: Luisa Lambri e o artistă minunată, cu o viziune remarcabilă asupra arhitecturii. E unul dintre artiștii pentru care aveam o foarte mare admirație. Asta ne-a inspirat și sperăm ca într-o bună zi, în viitor, dacă avem ocazia, să proiectăm o clădire împreună. Artiștii ne salvează adesea în momente dificile, ceea ce înseamnă că arta creează spațiu. În această privință, avem cu adevărat foarte multă admirație față de artiști. Până acum am colaborat cu Walter Niedermayr, James Turrell și Michael Lin, nu doar la spații expoziționale, ci și la proiecte originale.

K.S.: Spațiile expoziționale sunt deosebit de dificile. Prin asta vreau să spun că arhitectura nu ar trebui să fie prea vizibilă. În același timp, nu e suficient nici ca ea să fie un simplu fundal. E necesar să iei în considerare cum se cuvine relația dintre expunere și obiectele expuse. Nu e o sarcină simplă. Dar una dintre experiențele pe care le-am dobândit în Kanazawa, de la una din galeriile pe care le-am proiectat pentru a fi folosite de artiști, este că spațiul însuși adoptă o dimensiune diferită în funcție de arta din interiorul lui. De exemplu, dacă instalezi un obiect foarte mic într-o cameră foarte mare, simți acel obiect cu mai multă intensitate. Sau uneori spațiul poate să pară aglomerat. Bineînțeles, nimic nu se schimbă la nivelul arhitecturii, dimensiunile rămân fixe, dar de fiecare dată se naște un spațiu nou. Posibilitatea de a avea o colaborare optimă cu un artist e o experiență unică.

R.N.: Dacă te uiți în trecut la colaborarea dintre arhitectură și artele frumoase, în istoria arhitecturii, mi se pare că încă de la început a fost ceva unificat. De exemplu, când te uiți la clădiri japoneze străvechi precum Hōryō-ji, un singur pilon, ea deja e o operă de artă. Ea poate servi drept recipient al unei statui a lui Buddha, dar în același timp pe clădire se află decorațiuni extrem de precise. Cu alte cuvinte, arta și arhitectura nu pot fi separate. Iar

Scanned with CamScanner

când te uiți la arhitectura europeană e la fel. În această privință, ființa umană instituie, în mod subconștient, o apropiere foarte strânsă între arhitectură și artele frumoase.

Asta ne duce la un aspect al operei voastre relativ necunoscut și nedocumentat: designul de expoziție. Ați conceput expoziții pentru voi înșivă, pentru a vă expune lucrările proprii. Mă gândesc, de exemplu, la minunatul Pavilion Japonez de la Bienala de la Veneția din urmă cu câțiva ani [2000]. Există, de asemenea, și proiectele voastre recente. Pe de o parte, există un proiect aflat în pregătire pentru Pavilionul Mies din noiembrie anul acesta, dar există și un proiect incitant pentru Naoshima, legat de lumea expozițiilor. De asemenea, mi-ar plăcea să aflu mai multe despre evoluția proiectului vostru de la Muzeul de Artă Contemporană din Tokyo de anul trecut, care e un fel de arhitectură invizibilă.

K.S.: Ai amintit de Naoshima, dar în apropiere există o insulă, Inujima, care e încă și mai mică și care face parte și ea din același proiect, Benesse Art Site. Lucrul la proiectul Centrul de Artă din Inujima a început primăvara trecută. Există mai multe asemănări cu proiectul Louvre-Lens [Franța, 2012]. Nu e o zonă minieră, e o mică insulă, dar pe insulă există cariere dezafectate, în care s-au format mici iazuri. Există doar vreo cincizeci de locuitori. Vârsta medie e mult peste șaptezeci de ani. Ideea era să facem ceva pentru a prezerva insula: dacă nu se schimba nimic, atunci în curând nimeni nu avea să mai locuiască pe ea. Există câteva case tradiționale, cam cincizeci; unele sunt goale. Ne-a venit ideea de a le renova, ca să creăm galerii. Ca să le înlocuim pe cele care sunt semiruine sau locuri goale, am adăugat spații expoziționale noi. Poți face un tur complet al acestei mici insule cam în douăzeci de minute, dar există peisaje foarte frumoase înconjurate de mare, iar vechile cariere au devenit iazuri. Se văd munții, marea și aceste iazuri și poți vizita casele tradiționale transformate în galerii. Peisaje tradiționale străvechi renovate foarte puțin pentru a crea peisaje noi.

ns Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

Și proiectul vostru pentru Pavilionul Mies [Spania, 2008]?

R.N.: Mies e unul din arhitecții pe care îi respectăm cel mai mult. E proiectul care ne-a pus cele mai multe dificultăți. De fapt, noi vrem să expunem sculpturi, mai degrabă decât să facem design de expoziție. Aceste sculpturi nu trebuie să îl perturbe pe Mies – vom acorda o atenție deosebită acestui aspect. Nu e atât un design de expoziție; participăm cu adevărat ca artiști.

K.S.: Atunci când noi vorbim de design de expoziție, nu uităm nicio clipă faptul că în muzeu opera de artă și spațiul expozițional nu au o relație stabilă, independentă de restul muzeului. De exemplu, atunci când vizitatorul rătăcește prin sălile expoziției, uneori se produce o suprapunere a celor două tipuri de spațiu.

Aș vrea să vă întreb despre memorie și în ce măsură e important pentru voi ceea ce Eric Hobsbawm numește un „protest împotriva uitării".

R.N.: În loc să vorbim despre memorie, noi preferăm să folosim termenul de „istorie". E ceva ce evocă mai mult. Adesea, atunci când facem clădiri noi, lângă ele există deja structuri anterioare. E foarte posibil ca acesta să fie terenul de construcție preexistent, de exemplu, sau chiar topografia locului. Așa că proiectarea unei clădiri noi înseamnă crearea unei semnificații în interiorul unui flux al istoriei. Nu e vorba atât de aprecierea arhitecturii, cât mai degrabă de a dobândi o înțelegere generală a unui mediu dat. E la fel și în cazul unei case. În cazul Essen sau pentru proiectul Louvre-Lens ne aflam într-un context anume: o istorie împărtășită de o populație numeroasă. Confruntarea cu acea istorie e o problemă încă și mai importantă. A spune că istoria e importantă nu înseamnă doar să lași să supraviețuiască ceea ce e vechi, ci și să adaugi ceva nou. Grație acestei istorii existente, noi putem să cunoaștem mult mai multe despre semnificația prezentului și putem să reflectăm asupra lui. Și putem să adaugăm ceva contemporan. Asta e ceea ce noi numim proiect.

Scanned with CamScanner

O altă chestiune este cea a timpului. Când vorbim despre muzee, adesea vorbim despre timp. Édouard Glissant – un mare scriitor, filosof și poet – vorbește despre opoziția față de omogenizare, nu doar a spațiului, ci și a timpului, într-un moment în care forțele globalizării sunt atât de puternice. Aș vrea să aflu mai multe despre cronologia pe care am văzut-o în seara aceasta în magnificul vostru proiect. După cum am văzut, e o sală de expoziție cronologică, în care tot felul de lucruri, începând cu 4000 î.Hr. și sfârșind cu secolul al XIX-lea sunt puse în legătură.

K.S.: Nu știu dacă pot să răspund adecvat la această întrebare. Atunci când aliniezi aceste obiecte, vizitatorul poate să devină conștient de curgerea timpului. Atunci când merg în anumite locuri, ceea ce simt nu e doar spațiu, ci și dimensiunea lui temporală. În acest spațiu și în acest mediu, noi simțim non-omogenitatea timpului, ceea ce înseamnă că curgerea timpului în acest spațiu sau în acest mediu are un caracter diferit. Pe terenul de la Louvre-Lens am avut impresia că sunt pe o insulă. Asta reflectă tipul de timp care curge acolo, fluxul temporal specific acelui loc. În spațiul de la Galeria Timpului vor fi foarte multe dimensiuni diferite ale timpului. Abia aștept să pot să intru în această sală ca vizitator.

Multe mulțumiri pentru toate aceste răspunsuri. Acum e momentul să răspundem câtorva întrebări din public.

MEMBRU AL PUBLICULUI (1): Aș vrea să revin la această idee a timpului, pentru că am impresia că un arhitect și un arhitect peisagist nu acționează conform aceleiași scări a timpului. Mă gândesc mai ales la istoria arhitecturii japoneze, în care temporalitatea unei clădiri nu este aceeași. În cultura europeană nu avem aceeași noțiune de timp. Are această noțiune de timp, care pentru arhitect e în mod necesar mai scurt, indiferent de trecutul lui, vreo influență asupra genezei lui Louvre-Lens?

R.N.: Cred că există tot felul de exemple care ar putea fi amintite. De exemplu, Templul Ise, cel mai venerat templu, un templu

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

şintoist care e foarte important în Japonia. Potrivit spiritului şintoismului, aceste clădiri ar trebui distruse şi reconstruite la fiecare douăzeci de ani; deci există acest ciclu al distrugerii şi reconstrucţiei. Există două amplasamente. La fiecare douăzeci de ani, două clădiri noi se înalţă din pământ. Sunt făcute din lemn natural şi nu sunt vopsite. Lemnul e luat de pe un munte din apropiere, unde se cultivă cedri japonezi. Aşa că ai impresia că ciclul include până şi munţii învecinaţi. E o modalitate de înţelegere a timpului pe care o întâlneşti doar în Japonia. Tehnicile arhitecturale străvechi sunt prezervate şi transmise prezentului. Uneori se spune că acest ciclu de distrugere/reconstrucţie există pentru a prezerva cunoştinţele şi, de asemenea, pentru că şintoismul tinde mereu către nou. În contextul temporalităţii arhitecturii, acesta e un caz excepţional, specific Japoniei.

MEMBRU AL PUBLICULUI (2): Construiţi acum în întreaga lume şi aţi prezentat proiecte în Statele Unite şi în Europa. Experienţa construirii în diferite ţări creează variaţii în opera voastră? Există anumite relaţii cu diferitele culturi sau diferitele istorii ale acestor locuri diferite sau, din punctul vostru de vedere, modul vostru de a lucra e universal?

K.S.: Oriunde mergem, clădirile aspiră să aibă legături cu mediul. Abordarea nu se schimbă. Asta înseamnă că în fiecare dintre aceste locuri suntem supuşi unei game de influenţe. De exemplu, în cazul clădirii din Essen a fost prima oară când am construit ceva exclusiv din beton, pentru că noi folosim adesea structuri de oţel. Dar, în acel tip de loc, ne-am gândit că ne va trebui o structură solidă, şi nu să folosim un cadru de oţel, ceea ce a dus la alegerea betonului. Bineînţeles, nu locuim permanent în acele locuri, aşa că avem propriul nostru mod de a privi lucrurile, propria noastră abordare. Dar în diferite locuri ne gândim la amplasamente specifice şi facem proiectul în consecinţă. Întotdeauna noi suntem cei care facem aceste proiecte, aşa că, în mod inevitabil, există similarităţi între ele, dar fiecare e un răspuns la un

loc anume. De exemplu, ceea ce am făcut în New York [New Museum of Contemporary Art, 2003-2007], în inima orașului, e un bloc foarte important. Atunci când o clădire atinge o anumită mărime, ea nu ar trebui să aibă altă scară decât mediul ei. Ne asigurăm întotdeauna că avem această relație cu împrejurimile. Alegem materialele și procesul de construcție pe această bază.

MEMBRU AL PUBLICULUI (3): Ați vorbit despre faptul că arhitectura voastră e sortită să fuzioneze cu peisajul sau cu copacii etc., ca și cum, în ultimă instanță, dispariția arhitecturii ar fi o valoare în sine. Aș vrea să știu dacă chiar așa stau lucrurile.

R.N.: Atunci când vorbim despre fuziunea cu peisajul, asta nu înseamnă dispariție, pentru că a fuziona cu peisajul înseamnă armonizare. Asta e posibil din cauză că există două elemente. Când unul dintre elemente dispare, nu mai există posibilitatea armonizării. Deci scopul nostru nu e să facem arhitectura să dispară, și nici natura, ci să le permitem să coexiste. Țelul e de a evita o coexistență antagonică.

Hans Ulrich Obrist

Spațiul public

Cum ați ajuns să proiectați Centrul de Educație Rolex [Lausanne, Elveția]? Care a fost primul desen, cum v-a venit ideea?

R.N.: De fapt am început cu mai multe tipuri de chestii în formă de pod, fiecare având propria ei orientare. Am încercat să creăm un complex multidirecțional cu pod.

K.S.: Concursul a început imediat după terminarea proiectelor din Kanazawa și Almere [Centrul Cultural și Teatral De Kunstlinie, Olanda]. Pentru acestea am proiectat clădiri cu un nivel. Pentru Centrul de Educație voiam să încercăm un alt tip de clădire, o clădire cu mai mult de un nivel. Planul de activitate ne-a spus că spațiul pentru studenți – și chiar și pentru oamenii care locuiau în vecinătate – ar trebui să rămână deschis douăzeci și patru de

Scanned with CamScanner

ore pe zi, ceea ce însemna că, dacă împărțim problema în câteva straturi, ar fi cumva mai natural. Știam, de asemenea, că în cazul unei clădiri cu un nivel oamenii pot intra doar pe la marginea clădirii. Așa că am încercat să facem clădirea mai înaltă, dar și mai mare, un spațiu continuu, dar în același timp să fie posibil ca oamenii să ajungă în centrul clădirii. A fost nevoie de ceva timp și în cele din urmă ne-am gândit la asta. Oamenii se pot apropia de pretutindeni și pot ajunge chiar în centrul clădirii.

Ce se află în centrul clădirii?

R.N.: Avem un foaier de acces în mijlocul clădirii. Avem o linie curbă care să creeze un spațiu deschis sub clădire, astfel încât oamenii să poată avansa direct spre mijloc.

Formele găurilor din acoperiș sunt toate diferite: unele sunt mai mari decât altele.

K.S.: Uneori avem un singur spațiu mare cu două deschideri. O gaură mare care oferă distanță și una mai mică prin care se creează un spațiu mai intim.

Deci oamenii o să meargă destul de mult prin clădirea asta! Și există foarte mult spațiu public pentru studenți. Nu doar săli de curs.

R.N.: Tot spațiul de deasupra solului e accesibil studenților. Avem o bibliotecă, un restaurant... există multe tipuri diferite de spațiu public și multe topografii diferite.

Dar ce este acest material reflectorizant? Aluminiu?

R.N.: Lespezile sunt de beton, iar acoperișul e o construcție de oțel.

E uimitor, e ca și cum clădirea ar deveni peisaj. Partea de dedesubt a acoperișului pare să aibă și ea un efect de oglindire. La ce altceva mai lucrați în prezent?

R.N.: La proiectul Louvre-Lens.

Scanned with CamScanner

Ești și director al Bienalei de Arhitectură din Veneția. Este primul tău proiect curatorial mare sau ai mai curatoriat și alte expoziții până acum?

R.N.: Nu, e cel mai mare, cred. Cel mai mare și primul.

Dar ai făcut design de expoziție, pentru propriile tale expoziții și pentru „Mutații". A mai existat și proiectul pe care l-ai făcut împreună cu Rei Kawabuko [„Design spațial pentru Comme des Garçons", Museum of Contemporary Art, Tokyo, 2009-2010].

R.N.: Da, am desenat o serie de bule acrilice, un labirint curbat pentru expunerea hainelor. Intenția a fost răspândirea culorilor în întreg spațiul.

Arată minunat, ca un tablou. Rochiile plutesc în spațiu, levitează. Cum funcționează?

K.S.: Am făcut un trup transparent. Uneori oamenii pot intra prin plexiglas și se pot apropia de materialul însuși.

Devin și un fel de sculpturi.

K.S.: În mod normal, eu văd hainele Comme de Garçons în magazine, ceea ce înseamnă că sunt clientă. Dar aici ideea a fost de a selecta, de a expune și de a idealiza articolele ca sculptură sau artă. Scuze, trebuie să plecăm să prindem avionul!

Deci acesta e cel mai scurt interviu al nostru dintotdeauna: șaisprezece minute la aeroportul Charles de Gaulle!

Arhitectură și natură

Acesta e al șaptelea interviu din 1997 încoace și m-am gândit că ar fi grozav să începem cu începutul. Cum ai ajuns la arhitectură,

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

cum a început totul? Ai amintit odată de [Kiyonori] Kikutake și de o poveste despre o revistă.

K.S.: În copilărie am văzut o fotografie cu Sky House a lui Kikutake în una dintre revistele mamei mele. Aveam cam zece ani, așa că nu înțelegeam semnificația, dar această fotografie m-a atras foarte mult. „Asta înseamnă să construiești o casă", m-am gândit. Apoi am uitat de asta. În Japonia trebuie să-ți alegi specializarea înainte să încerci să intri la universitate. La momentul acela mi-am amintit că în copilărie mă interesase foarte mult clădirea aceasta, așa că am decis să încerc la arhitectură. M-am înscris la o facultate de arhitectură și curând am găsit o fotografie, care, mi-am dat seama, era cea pe care o văzusem în copilărie. Arhitectura era pentru mine ceva foarte abstract, dar fotografia aceea m-a făcut să-mi doresc să fac asta în continuare.

Dar tu, Ryue?

R.N.: Eu nu am o poveste de felul acesta. Nici nu mi-am dat seama când m-am făcut arhitect! Nu a fost niciun proces de luare a deciziei de a deveni arhitect, s-a întâmplat pur și simplu. [*Râde*]

M-ar interesa să aud mai multe despre influențele voastre. Kikutake este un exemplu foarte bun. Am citit un text al designerului olandez Florian Idenburg despre faptul că în rândul tinerilor arhitecți japonezi nu există atât o dorință de „a ucide tatăl sau mama", cât mai degrabă un fel de continuum, de la Kunio Maekawa, care a fost ucenicul lui Corbusier și un pionier japonez, la Kenzō Tange, și de la Tange la metabolism, Arata Isozaki, generația Kazuo Shinohara, apoi Toyo Ito și voi. Cum vă vedeți voi în cadrul acestui continuum și ce arhitecți vă inspiră pe voi și operele voastre?

R.N.: Eu cred că am fost influențați de foarte mulți arhitecți japonezi extraordinari. De exemplu, Shinohara și Toyo Ito și [Hiroshi] Hara: pentru noi toți sunt extraordinari. Bineînțeles, Kikutake e unul dintre cei mai mari arhitecți.

Scanned with CamScanner

K.S.: Nu cunosc descrierea lui Idenburg și nu prea știu care e situația aici, în Europa, dar în Japonia tinerii arhitecți critică uneori generația mai în vârstă și încearcă să creeze o nouă direcție. Bineînțeles, eu acum sunt în *interiorul* generației mai în vârstă, așa că uneori și eu sunt criticată de arhitecții mai tineri. În același timp, în ceea ce mă privește nu m-a interesat prea mult să ucid. Mă interesează mai mult să învăț. Am fost influențată și am învățat mult de la generația mai în vârstă.

Un arhitect cu care ai lucrat îndeaproape e Toyo Ito. Ce ai învățat de la Toyo Ito, ce ți-a transmis el?

K.S.: Cred că cel mai important lucru e că, în mod normal, noi gândim arhitectura în două dimeniuni, dar în cele din urmă ea va fi realizată ca obiect tridimensional. Așa că există problema de a sări de la domeniul bidimensional la lumea tridimensională. Eu cred că am învățat de la el relația dintre abstract și concret, echilibrul dintre abstract și realitate. Bineînțeles, eu nu mai lucrez pentru el de peste douăzeci de ani, așa că n-aș putea să spun acum dacă opera mea face parte din acest continuum sau dacă s-a îndepărtat de el într-o direcție diferită.

Există și alte surse de inspirație? Tocmai ați făcut o instalație în Pavilionul Mies van der Rohe din Barcelona care se referă la a adăuga pavilionului încă un strat.

K.S.: În pavilion am încercat să facem un spațiu diafan, transparent. Uneori soarele se izbește de suprafața acrilică subțire și putem realiza un spațiu foarte fragil, transparent și diafan, dar când soarele apune, acesta dispare și rămâne doar spațiul lui Mies van der Rohe.

Ați adăugat, de asemenea, și scaunele pe care stăm noi.

R.N.: „Scaunele-iepuri". [*Râde*] Scaunele sunt foarte diferite de Mies van der Rohe. M-am gândit că ar fi frumos să facem scaune după o linie trasă cu mâna, care e diferită de o linie matematică,

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

științifică. E o formă mai organică. Ne-au cerut să ne gândim la producția de serie, să facem dintr-odată o mie de scaune. Noi am avansat ideea ca cei care le construiesc să tragă linia la fiecare scaun, ca să fie toate diferite. E o idee frumoasă, cred, dar în cele din urmă au renunțat: era prea complicat. Am tras o linie care a fost reprodusă, dar ideea desenului liber rămâne.

Când am văzut proiectul cu Mies van der Rohe mă gândeam și la faptul că nu e vorba doar de transparență, ci și de reflexii multiple. Beatriz Colomina [istoric al arhitecturii] a scris un text foarte interesant în care practic pune asta în legătură cu Eames House și cu multe momente în care planul e spart și există multiple reflexii. Asta mi-a amintit și de experiența noastră din Londra, Pavilionul vostru Serpentine, care avea de-a face, într-un mod similar, cu multiple reflexii.

R.N.: Ne interesează foarte mult relația arhitecturii cu natura, modul în care arhitectura apare laolaltă cu împrejurimile. E unul dintre lucrurile importante pe care vrem să le dezvoltăm. Utilizarea acrilicului sau a aluminiului creează relații complexe între natură și arhitectură. Apoi mai e faptul că nouă ne place foarte mult arhitectura care se deschide către exterior, ca să invite oamenii să intre și să iasă, o arhitectură foarte liberă, fără granițe despărțitoare.

K.S.: Bineînțeles, materialul reflectă ceva ce putem vedea. Dar, de exemplu la Serpentine: în fața pavilionului e un drum, pe care eu văd că trece o mașină, dar văd și mașina, și oamenii din plafon. Uneori e foarte dificil să simți pur și simplu mediul ambiant, iar prin reflexie avem o modalitate de a relaționa cu el. Nu doar „Văd mașina cum trece", ci mai degrabă „Sunt aici împreună cu mașina".

Asta e foarte interesant, pentru că aceste relații și conexiuni au de-a face și cu parcul. Ați făcut adesea această analogie cu parcul ca loc în care se strâng laolaltă multe lucruri diferite. Centrul de Educație

Scanned with CamScanner

din Lausanne, care tocmai a fost deschis, are și el de-a face cu asta – vizitatorul e un flâneur *care se plimbă printr-un peisaj.*

R.N.: Una dintre cele mai importante idei pe care am vrut s-o punem în practică e, cum ai spus, să facem arhitectura ca un parc. Ceea ce am făcut în Lausanne a fost să creăm o sală foarte mare, cu foarte multe tipuri de programe, deschise unele față de altele, și să încurajăm comunicarea între ele. De asemenea, am conceput topografia în așa fel încât să ofere un peisaj și caracter foarte diferit fiecărei zone și fiecărui program, pentru ca oamenii să poată găsi un loc în care să dorească să stea. Clădirea are o mișcare tridimensională care creează sub ea un spațiu deschis, permițând tuturor celor de afară să ajungă direct în centrul clădirii din toate părțile. Intrarea e în mijlocul clădirii. Oamenii pot sta unde vor, așa cum ar face în parc.

K.S.: De asemenea, plafonul și podeaua practic merg paralel. Deci e un spațiu aleator imens, dar câmpul tău vizual e întrerupt mereu fie de podea, fie de plafon, astfel că nu poți vedea marginea clădirii. Nu-ți poți imagina niciodată întreaga clădire, ca experiență interioară, ci poți doar să-i simți continuitatea. Acum, când discutăm despre asta, îmi dau seama că poate și asta are o anumită similaritate cu o reflexie: e o oglindă. O oglindă, ca la Pavilionul Serpentine, îngăduie oamenilor să simtă că se află într-un parc minunat și mare, în timp ce noi am făcut de fapt doar un mic parc cu acoperiș.

Un lucru foarte interesant la Lausanne e că clădirea se leagă foarte mult de Bienală și de ideea voastră că oamenii se întâlnesc prin arhitectură. E în foarte mare măsură un loc de întâlnire, în care oamenii se pot intersecta din tot felul de motive. Clădirea se referă la învățare și la cunoaștere, e o bibliotecă, o sală polivalentă, o cafenea, un restaurant. Douglas Gordon a spus cândva că, pentru el, arta e un pretext pentru a purta o conversație. În cazul Centrului de Educație, aproape că am putea spune că arhitectura e un pretext pentru a purta o conversație.

Scanned with CamScanner

R.N.: Oamenii de la universitate ne-au cerut să ne gândim la ce fel de spațiu public ar putea fi plăcut pentru studenți și profesori. Noi am găsit ideea unei singure săli, care nu poartă definiția „acesta este un coridor, aceasta este o sală de curs, acesta e locul în care înveți, acesta e locul în care te miști". Am hotărât să dăm la o parte acest tip de definiție. Ne-am dus la universitate și am văzut că există foarte mulți studenți care se plimbă pe stradă și discută. Învață pe stradă. Am văzut și că sunt mulți studenți în sala de curs, chiar dacă pare că nu studiază. Așa că mi s-a părut că studenții sunt niște oameni care pot să studieze, să schimbe informații și să discute oriunde, chiar și în timp ce merg. O grămadă de săli de curs aliniate pe un coridor nu funcționează prea bine. Una dintre ideile noastre e ca studenții să poată discuta și inventa idei oriunde: în timp ce studiază, în timp ce merg sau în timp ce beau o cafea. Asta e ideea pe care ne-am gândit că ar fi frumos să o punem în practică prin clădirea aceasta. Oamenii se pot întâlni. [*Râde*]

K.S.: De asemenea, s-ar putea ca spațiul să apară doar *împreună* cu oameni. E doar un spațiu banal, iar dacă oamenii se întâlnesc sau încep să facă ceva, spațiul apare.

Oamenii pot veni din toate părțile.

K.S.: Da. După ce am terminat muzeul din Kanazawa, care are și el câteva uși și e deschis la 360 de grade, ne-am dat seama că oamenii vin din toate direcțiile, dar tot ajung la marginea clădirii. Așa că în Lausanne am încercat să mai avansăm puțin, astfel ca oamenii din toate direcțiile să poată ajunge în centrul clădirii. Amplasamentul e în fața campusului existent al EPFL [École Polytechnique Fédérale de Lausanne], iar oamenii care vin dinspre oraș ajung la Centrul de Educație Rolex, dar tot pot să vadă campusul existent și tot pot să traverseze amplasamentul și să ajungă la el direct. În același timp, oamenii pot vedea în interiorul Centrului de Educație în timp ce trec pe lângă el.

Scanned with CamScanner

Această idee, ca oamenii să se întâlnească în Centrul vostru de Educație, ne duce la Veneția și la Bienala din Veneția, aici, la Arsenale. Cum v-a venit această idee, a oamenilor care se întâlnesc prin arhitectură?

R.N.: Am început cu documentarea, ca să aflăm ce tip de arhitecți sunt acum activi peste tot în lume; ne-am documentat cu ajutorul internetului, al cărților, prin intermediul prietenilor noștri.

K.S.: Am discutat mult pe tema asta. Bineînțeles, nu există foarte multe posibilități, dar anul acesta am încercat să ne concentrăm pe clădire și spațiu. De asemenea, titlul sună pozitiv și nu e definit foarte clar. Oamenii sunt liberi să decidă ce înseamnă el. M-am gândit și la faptul că în epoca asta avem foarte multe tehnologii noi care ne oferă o diversitate de metode de comunicare cu oamenii sau de a descoperi unele lucruri. Poate că oamenii pot găsi noi modalități de a face tot felul de lucruri online, dar să continue să se întâlnească față în față. Ca arhitect, cred că asta e important.

R.N.: Avem două modalități diferite de a întâlni oameni. Una e de a întâlni oameni în realitate, ca acum, față în față, dar mai avem o modalitate de a vorbi cu oamenii cu ajutorul telefonului mobil sau al calculatorului, în realitatea virtuală. Cred că această versatilitate e extraordinară.

Nu e prima oară când vă implicați în expoziții. Ați mai proiectat expoziții și până acum...

R.N.: De fapt, e prima dată când facem ceva în materie de curatoriat. Am făcut multe proiecte de expoziție și am participat la multe expoziții, dar nu am curatoriat niciodată. E prima noastră experiență de felul acesta.

Cum vi se pare să curatoriați o expoziție pentru prima oară?

R.N.: Foarte dificil. [*Râde*] Fiecare gândește altfel. Noi nu am putea să creăm niciodată o astfel de diversitate de unii singuri. Dacă facem un proiect ca arhitecți, tot ceea ce facem noi ne aparține,

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

iar asta creează un fel de continuitate inevitabilă. Într-o expoziție curatoriată, toate lucrările sunt făcute de oameni diferiți, creând o diversitate pe care eu o apreciez cu adevărat.

Încă de la început ați luat decizia de a limita numărul participanților. Sunt mai mulți participanți ca de obicei, dar ați dat fiecăruia mai mult spațiu.

R.N.: Cred că până la urmă am ales patruzeci și șapte de participanți. Asta corespunde, practic, cu numărul de săli pe care le are Bienala de la Veneția.

K.S.: La o expoziție de arhitectură e foarte dificil să-ți dai seama cum să expui arhitectura. Bienala de Artă poate să expună lucrările însele, dar arhitectura e expusă întotdeauna cu ajutorul altor medii. Arhitectura e o profesiune care folosește spațiile ca mediu. De asta am hotărât să acordăm o sală fiecărui participant. Pentru noi, fiecare sală e contextul, amplasamentul, iar eu mă aștept ca fiecare sală să fie un nou proiect. Am vrut ca participanții să respecte toate lucrurile care existau deja acolo. De exemplu, în spațiul lui Jan De Vylder există ieșirea spre coridor, liftul sau casa scărilor, dar el s-a descurcat de minune să folosească aceste lucruri existente ca parte a proiectului său.

Nu impuneți un proiect de ansamblu al expoziției. În textul vostru spuneți că atmosfera expoziției va fi creată mai degrabă cu ajutorul unor puncte de vedere multiple decât al unei singure orientări. Asta se opune unor Bienale de Arhitectură anterioare, unde exista un proiect de expoziție dat în care trebuia să se integreze totul.

K.S.: Uneori ni se cere să trimitem la expoziții modele de o anumită mărime. Bienala e mare, dar am pierde o anumită diversitate dacă ar exista o mărime uniformă prescrisă, chiar dacă toate modelele și semnificațiile lor sunt foarte diferite. Dar bineînțeles că ne implicăm total: am selectat patruzeci și șapte de participanți, ceea ce înseamnă că deja am pierdut o anumită

Scanned with CamScanner

diversitate. Anul acesta am prezentat selecția aceasta, data viitoare curatorul va prezenta alta.

Spațiul în care stăm acum e un portret al unei expoziții proiectate de voi.

R.N.: Când intri în sala asta vezi fețele tuturor participanților, pentru că sala e transparentă. Vezi deodată toate cele patruzeci și șapte de monitoare și auzi cum toți discută împreună. [*Râde*]

K.S.: Sala asta e alcătuită din fețele participanților. [*Râde*]

Și implică proiectul expoziției voastre cu mesele și scaunele mici.

R.N.: Din cauză că proiectul acesta e unul cu buget mic [*râde*], am hotărât să folosim picioarele „scaunelor-iepuri" și să punem pe ele o placă de oțel inoxidabil, ca bază a monitoarelor. E o construcție foarte simplă.

K.S.: Am vrut să facem ceva între mobilă și mașină. Sponsorul ne-a împrumutat monitoarele. O soluție ar fi fost să facem niște mese și să punem monitoarele pe ele. Sau am fi putut face un anumit fel de structură care să le susțină, dar noi voiam să facem ceva care să arate ca o mobilă, dar să arate și ca o mașină: ceva care să arate diferit. Sau să arate ca un animal, la fel ca și scaunul. [*Râde*]

Un alt lucru despre care n-am discutat e participarea voastră la Bienală.

R.N.: Sejima a făcut o instalație în Pavilionul Central de la Giardini și a folosit unica sală pentru a prezenta Muzeul de Artă din Teshima [2010] făcut de mine și Centrul de Artă din Inujima făcut de ea. Sunt două proiecte diferite, făcute pe insule diferite din aceeași regiune, cu același client.

Regiunea aceasta din Japonia are o atmosferă cu adevărat minunată, așa că ne-am gândit că ar fi o idee frumoasă să creăm senzația acestui peisaj prin producerea unor machete ale acestor insule mari, cu micile noastre proiecte pe ele.

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

K.S.: Proiectul meu e în principal o renovare, cu niște construcții noi, și e imposibil să exprimi sau să explici acest concept. Puteam să fac un model arhitectural mai mare, prin care să explic cum am renovat și am adăugat noi spații, dar principala mea intenție a fost să creez un nou decor pentru sat. Dacă te plimbi prin acest mic sat, uneori te bucuri de el, dar alteori te gândești la artă. Uneori satul pare ca un muzeu, alteori arta pare ca și cum nu ar fi artă, ci mai mult natură. Asta înseamnă că fotografiile ar fi doar incomplete, dar nu suficiente, de asemenea modelul însuși ar fi și el insuficient. M-am gândit că doar filmul ar putea înfățișa acea atmosferă. Și în cazul lui Ryue, clădirea e foarte strâns legată de împrejurimi. Așa că am rugat-o pe Fiona [Tan] să facă un film. Ideea nu era neapărat să ne concentrăm asupra arhitecturii, ci mai degrabă să surprindem atmosfera.

Colaborarea cu artiștii e ceva ce faceți frecvent.

R.N.: Ne interesează foarte mult să colaborăm cu artiști, pentru că sunt niște oameni absolut unici. [*Râde*] Au un punct de vedere foarte diferit asupra lucrurilor; perspective pe care noi nu le-am văzut. Luisa Lambri e unul dintre cei mai grozavi fotografi. Îmi place foarte mult opera ei. Are întotdeauna un mod minunat de a vedea lucrurile.

K.S.: Dar asta nu e cu adevărat colaborare. Ea făcea fotografii cu ce voia ea, așa că uneori nici măcar nu știam că e clădirea noastră. [*Râde*] În cazul Fionei, bineînțeles că i-am explicat la început ideea noastră și apoi ea a făcut cum a crezut ea de cuviință.

R.N.: Îl invităm adesea și pe Walter Niedermayr să filmeze proiectele noastre, după ce le terminăm. El ne oferă adesea o perspectivă foarte diferită de contemplare a arhitecturii noastre. Apreciem asta foarte mult.

Aveți și unele proiecte care au de-a face cu opera de artă, pentru că sunt aproape niște happeninguri. Un lucru care mă interesează

Scanned with CamScanner

foarte mult e lucrarea voastră Petrecere câmpenească *[2009], cu o sută de grătare.*

R.N.: *Petrecerea câmpenească?* Ahhh. [*RN și KS râd amândoi*]

L-am intervievat pe Andrea Branzi aici, în camera asta, și am vorbit despre Orașul non-stop *[1969] – a privi diferite monitoare din cameră e aproape ca* Orașul non-stop. *Mi-a adus aminte de ideea voastră cu grătarul.*

K.S.: Acum câțiva ani am lucrat cu copiii și am planificat un eveniment.

R.N.: Locația proiectului era o zonă foarte mare din suburbiile orașului Tokyo.

K.S.: Cam din zece în zece metri era un grătar și fiecare avea un singur tip de mâncare: pui, carne, diferite legume etc. Oamenii trebuiau să se miște în funcție de ce voiau să mănânce. Locația era într-o zonă de cartiere noi de locuințe, așa că oamenii nu se cunoșteau deloc, dar prin faptul că voiau să mănânce ceva anume se întâlneau cu alți oameni la întâmplare, creându-și ocazii de a comunica.

R.N.: De asemenea, am pregătit multe scaune, ca să le dăm posibilitatea să se miște și să se așeze unde doreau și o macara, ca oamenii să poată zbura. Puteau să urce o sută de metri, să simtă cerul și să se bucure de priveliștea a ceea ce se întâmpla pe câmp. A fost minunat.

K.S.: De pe pământ nu se vedea nimic, dar de pe macara se vedea totul.

R.N.: A fost înspăimântător. Nu au încercat prea mulți, dar eu am făcut-o. [*Râde*]

Ca să revenim la expoziție, ați subliniat că rolul acestei Bienale e de a reconsidera potențialul arhitecturii în societatea contemporană.

K.S.: M-am gândit la găsirea unei posibilități, la crearea unui tip de spațiu, cum ar fi un parc, cu niște activități, unde uneori spațiul apare, alteori dispare. Cred că un parc permite multor oameni

Scanned with CamScanner

diferiți să fie împreună: chiar dacă eu sunt singură în parc, pot să simt continuitatea societății sau a oamenilor. La asta m-am gândit până acum. Dar am invitat oameni din întreaga lume și eu cred că fiecare arhitect poate să prezinte o viziune diferită. Sunt foarte curioasă față de modul în care se simt oamenii în diferitele săli, cu diferiții participanți. De exemplu, uneori sunetul puternic de acolo perturbă acest interviu, dar acolo există altă lume sau viziune. Noi am folosit clădirea existentă. Am încercat să aducem laolaltă lucruri diferite. Poate că avem nevoie de ceva mic între secțiuni, dar în cazul acesta nu avem nimic, așa că uneori lucrurile se perturbă unele pe altele. La asta ne-am gândit cel mai mult: cum să punem proiectele unele lângă altele. Am petrecut foarte mult timp cu plasarea fiecărui proiect.

Cred că ar fi foarte interesant dacă am putea discuta mai mult despre Muzeul de Artă din Teshima, despre cum relaționează el cu contextul și, de asemenea, despre cum colecția de artă influențează și designul muzeului. Interiorul seamănă cumva cu un orizont.

R.N.: Unul din lucrurile speciale pe care le-am descoperit la începutul acestui proiect e că ambianța nu e un oraș mare sau un orășel, e doar natură. Vedeam dealuri și pante: totul era natural. Ideea de a crea o sală cu o linie organică a venit dintr-o relație cu această ambianță. Așa că am desenat un spațiu care seamănă cu o picătură de apă, cu o structură subțire care plutește cam la șaizeci de metri, fără să fie susținută de vreo coloană, pentru a crea o încăpere. Am folosit și câteva deschideri mari pentru a permite vântului, soarelui și ploii să intre înăuntru. Cred că aceste deschideri îmi plac pentru că simți că ești înăuntru, dar simți și că ai acces la exterior. Aceste senzații, care sunt foarte diferite și de obicei separate, există împreună.

Cum ți-a venit această idee a formei picăturii de apă?

R.N.: Clientul mi-a cerut să mă gândesc la o singură încăpere. În mod normal, un muzeu trebuie să aibă mai multe săli diferite, cum

Scanned with CamScanner

ar fi depozitul, camerele curatorilor, un hol, poate o cafenea și câteva săli de expoziție, dar în cazul acesta clientul nu a vrut ca noi să ne gândim la acest tip de organizare, voia să ne gândim la o singură încăpere. Apoi mai era și ambianța naturală. Asta m-a condus la ideea picăturii de apă. E o formă care pare foarte flexibilă și se potrivește foarte bine în natură.

Și ai definit obiectivul tău pentru acest proiect drept, citez, „a crea o fuziune între mediu și clădire, o fuziune între artă și arhitectură și, de asemenea, a realiza o singură unitate care să conțină toate aceste elemente".

R.N.: Atunci când lucrez la un proiect de muzeu, am adesea senzația că e un spațiu foarte arhitectural, proiectat de un arhitect, dar am și o senzație diferită că e o atmosferă artistică. Artiștii își instalează proiectele în sală, dar în realitate eu simt că proiectul lor începe deja înainte ca oamenii să intre în sală. Experiența muzeului, a arhitecturii lui, oferă foarte mult publicului. Cazul Muzeului de Artă din Teshima e foarte special, pentru că există o singură încăpere și există un singur artist, Rei Naito. Ei i s-a cerut să facă o singură lucrare. Oamenii vin de departe, din Tokyo, la natura insulei și merg pe jos până la muzeu. Deci experiența aceea face deja parte din proiectul ei. Bineînțeles, asta face parte și din proiectul meu. E imposibil să le desparți. E vorba doar de o mixtură a experienței tale. De asta am decis să realizez un fel de colaborare, să vorbesc cu ea, să decidem asupra fiecărui detaliu al arhitecturii sau din afara arhitecturii, din peisaj.

Există o anumită dimensiune politică în opera ta, care să urmărească mai multe intervenții în orașe din partea arhitecților femei?

K.S.: Cred că la generațiile mai tinere există mai puține diferențe între arhitecții bărbați și arhitecții femei. Există foarte multe studente la universitate. Când am fost eu la universitate, erau foarte puține studente, cam 5%, dar acum sunt aproape 50%. În

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

momentul acesta nu sunt prea multe femei arhitect active, dar în viitor vor exista mult mai multe.

Am două ultime întrebări. Una este întrebarea lui Rainer Maria Rilke. El i-a oferit sfaturi unui tânăr poet, iar eu mă întrebam care ar fi sfaturile voastre pentru un tânăr arhitect sau student care vizitează a douăsprezecea Expoziție Internațională de Arhitectură de la Bienala de la Veneția din 2010?

R.N.: Nu ne-am gândit niciodată la asta! [*Râde*]

K.S.: Poate că tânărul arhitect sau student va avea impresia că lucrurile de aici nu sunt suficient de tinerești. Ar putea gândi „Eu pot să fac ceva mai nou".

R.N.: Eu cred că studenții japonezi nu prea cunosc alte culturi. De vreme ce aceasta este o expoziție internațională, sper ca ei să înceapă să aibă experiența diversității culturale.

K.S.: Eu cred, de asemenea, că mulți studenți tineri cunosc deja aceste lucruri cu ajutorul altor medii, dar asta e o modalitate diferită de a li le prezenta. Sper ca oamenii, și nu doar cei tineri, să poată regândi ceea ce știu și ceea ce simt.

Asta ne duce la ultima, chiar ultima întrebare, care este cea pe care v-am pus-o de multe ori, referitoare la proiectele voastre nerealizate și la proiectele care încă nu au fost puse în practică. Astăzi mă gândeam că ar fi interesant să discutăm despre visele voastre și m-am întrebat: care este visul vostru pentru secolul XXI?

R.N.: Nu am un răspuns la asta, dar vreau să reflectez la ce stil de viață anume e plăcut pentru noi, pentru oamenii care trăiesc în secolul XXI. În unele din lucrurile pe care le facem, noi continuăm să folosim cultura secolului XX. Cu siguranță există ceva nou care se întâmplă în timpul vieții mele, dar încă nu e bine definit. Atunci când văd arhitectură de secol XIX înțeleg cum puteau trăi oamenii aceia, ce fel de stil de viață minunat aveau. Arhitectura prezintă modul în care oamenii au trăit în fiecare secol, astfel că oamenii din secolul XXI trebuie să-și prezinte și ei stilul de viață:

Scanned with CamScanner

ce fel de stil de viață contemporan este posibil cu ajutorul arhitecturii. E unul din lucrurile la care vreau să continui să reflectez prin proiectele mele.

K.S.: De asemenea, 2010 poate că e un moment foarte bun. Până în 2010 am avut deja zece ani din secolul XXI și atât de multe lucruri s-au schimbat foarte rapid. Acum e un moment bun să ne gândim la asta. Bineînțeles, stilul de viață a continuat din secolul trecut, dar, fără să reflectăm serios la asta, multe lucruri s-au schimbat pur și simplu. Acum suntem acum.

Scanned with CamScanner

Tino Sehgal

Vieţile artiştilor, vieţile arhitecţilor

stArt

Scanned with CamScanner

E important să sprijini artiștii încă din prima parte a parcursului lor, iar în cazul lui Sehgal am fost lângă el aproape de la început. Era anul 1999, iar eu lucram la o expoziție care aducea laolaltă arta și știința. L-am invitat pe coregraful Xavier Le Roy, iar el l-a adus pe Sehgal, care la momentul acela încă era student la dans. Mi s-a părut un om remarcabil, iar atunci când, câțiva ani mai târziu, curatorul Jens Hoffmann m-a sunat ca să-mi spună că Sehgal intra deja în lumea artei, am vrut să aflu ce are de gând.

Sehgal a adus coregrafia și munca lui de dansator în arta live, creând expoziții care se inspirau și din studiile lui economice. Am înregistrat prima noastră conversație despre practica lui (care include reguli ale instituțiilor cu care lucrează el, cum ar fi interdicția de a înregistra lucrările), acesta fiind primul interviu cu Tino Sehgal publicat vreodată. Pentru una dintre conversațiile noastre de aici ne-am întâlnit la un hotel din Frankfurt, pentru mic-dejun, iar acum avem un pact ca, deși discutăm adesea, să înregistrăm o conversație nouă doar din trei în trei ani. Am înregistrat deocamdată patru, de-a lungul a doisprezece ani, iar trei dintre cele patru sunt incluse aici.

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

HANS ULRICH OBRIST:

Prima întrebare e, de obicei, ultima mea întrebare: ai putea să ne vorbești despre proiectele tale nerealizate?

TINO SEHGAL:

Am un proiect nerealizat care cred că va rămâne categoric așa. Face parte dintr-o serie de lucrări de care mă ocup în acest moment și care durează cât întreg programul de vizitare al unei expoziții temporare. Se numește „Acesta este Hans Ulrich Obrist.“

[Râde] Poți să-mi spui mai multe?!

T.S.: Ajungi într-un spațiu gol dintr-un muzeu și acolo ești tu, intervievând oameni aleși de tine, să zicem câte două ore. Deci ai posibilitatea de a alege oamenii și nu se înregistrează nimic, dar trebuie să faci interviuri întreaga zi. Iar atunci când vizitatorii intră în acel spațiu, tu trebuie să te apropii de ei și să spui: „Aceasta este o lucrare a lui Tino Sehgal, intitulată «Acesta este Hans Ulrich Obrist», 2000 și cât o fi, cu permisiunea artistului“ – dat fiind că eu nu am galerie.

Dar, serios vorbind, majoritatea lucrărilor mele sunt nerealizate și pentru că ele nu pot fi construite într-un atelier sau nu se poate face un model al lor; iar eu nu am un carnețel, așa că nu mi le notez.

Desenezi?

T.S.: Nu.

Nu desenezi niciodată?

T.S.: La școală nu eram bun deloc la artă. O dată era să repet un an din cauza asta. Asta înseamnă să creezi niște povești extraordinare. Eu nu pot desena în perspectivă, ceea ce e iritant.

Scanned with CamScanner

Deci să începem cu începutul. De unde a pornit totul pentru tine? Noi avem ceva în comun, anume că amândoi am studiat economia, așa că, evident, mă interesa să te întreb despre asta.

T.S.: De fapt, biografia mea e foarte liniară. Când eram mai tânăr m-a interesat foarte mult politica. Era un fel de pasiune de adolescență a mea, cum îmi imaginez că au mulți adolescenți. Probabil că ai avut și tu așa ceva.

Deci mă interesa politica și m-am gândit: „Dacă asta e ceva serios pentru tine, atunci ar trebui să studiezi economia politică", pentru că până la urmă acela e locul în care sunt discutate lucrurile. Nu știu dacă asta mai e adevărat acum, dar cu siguranță eu am crezut asta timp de zece ani. Încă sunt implicat în economia politică. Așa că, pe de o parte, eram interesat într-o practică teoretică, de exemplu știința economică: cred că baza economiei și civilizației rezidă în două lucruri – pe de o parte există ceva de genul lipsei, în germană avem un cuvânt frumos, „Mangel".

Lipsă sau raritate.

T.S.: Da, deși cuvântul englez nu-mi place prea mult. Civilizațiile s-au confruntat mereu cu faptul că nu există suficiente resurse pentru supraviețuire și cu... amenințările „naturii". Când am crescut, mi s-a părut că asta dispăruse: nu exista nicio lipsă și nu exista nicio amenințare din partea naturii. Dar pe de altă parte, toate convențiile economice și sociale de acum au provenit din milioane de ani de încercări de soluționare a acestor două probleme. Deci, pentru a formula altfel, ceea ce se întâmplă în societățile occidentale la mijlocul secolului XX este o ruptură majoră în axiomatica civilizațională: în acel moment, economiile occidentale nu doar că au, pentru prima oară, stocuri excesive, dar, din cauză că această producție nu mai era amenințată de natură, ea putea de fapt să pericliteze starea specifică a planetei în care existența umană pare posibilă. La acest moment, aceste două probleme civilizaționale aparent eterne au fost soluționate atât de categoric, încât soluțiile lor ar putea să amenințe din nou calitatea vieții. Deci, după

Scanned with CamScanner

părerea mea, asta schimbă cu adevărat premisa economiei și mi s-a părut ceva foarte interesant să regândesc modul în care ar putea funcționa economia. M-am gândit că modul de producție inerent dansului era un model interesant pentru asta. Dacă arta vizuală ne propune să extragem material din resursele naturale, apoi să-l transformăm și apoi să ajungem la un produs – și asta e tot, produsul e unul durabil și, astfel, urmează modul de producție prevalent din punct de vedere istoric – dansul transformă acțiunile pentru a obține un produs sau operă de artă și produce și de-produce acest produs în același timp.

Nu creează obiecte.

T.S.: Nu. Creează semnificații și „lucruri", cumva.

Relații?

T.S.: Da, întotdeauna, pentru că e ceva între oameni. Oricum, acesta a fost începutul, cu dansul. Dar apoi, mai târziu, mi-am dat seama că ar putea merge pentru orice, ar putea fi cuvinte rostite, interviuri cu Hans Ulrich Obrist fără cameră de luat vederi, ar putea merge la cântat...

Și care a fost primul tău performance? Știu că nu te dai în vânt după conceptul de performance.

T.S.: Nu, nu. Am făcut performance-uri, numai că le numeam lucrări teatrale sau lucrări dansante.

Ai putea să-mi vorbești despre ele?

T.S.: Păi, prima mea lucrare despre care aș vrea într-adevăr să vorbesc e lucrarea dansantă *Secolul XX* [1999]. Nu e prima pe care am făcut-o, dar e prima despre care mă interesează să vorbesc. Pe mine mă interesau artele vizuale în sensul în care ele se ocupă de relația dintre oameni și obiecte. Dar cum aș putea să fac asta în teatru? Ideea mea era să fac o lucrare care să expună mediul dansului, pentru a arăta spre ideea de producție care e

Scanned with CamScanner

inerentă acestui mediu. Voiam să fac o lucrare care nu are nicio semnificație specifică în sensul formei și conținutului, ci doar expune mediul. La început m-am gândit că o să fie imposibil, un proiect nerealizabil. Eu nu pot sta nemișcat, asta ar fi deja o estetică foarte specifică, o formă și un conținut. Și nu pot dispărea: atunci ar fi o instalație, din nou ceva foarte specific. Așa că ideea mea a fost ca, în loc de asta, să fac toate formele și conținuturile disponibile în genul dansului artistic/scenic, sperând ca ele să se anuleze reciproc în ceea ce privește pozițiile lor specifice. Dansul artistic s-a născut la începutul secolului XX, odată cu Isadora Duncan – ea a fost prima care s-a considerat artistă.

Așa că lucram doar cu trupul meu, apoi am numit asta o mare expoziție „Secolul XX" din Berlin. A avut mai multe titluri. În germană se numește „... das XX. Jahrhundert", în franceză se numește „Musée d'Art Moderne, Section XXème siècle, Département." Expoziția e anunțată întotdeauna fără titlu, dar apoi eu modific titlul pe cale orală, în cadrul ei. În suedeză se numește „Colecție permanentă".

Există și o idee à la André Malraux a unui musée imaginaire – *muzeul imaginar?*

T.S.: Nu sunt pe deplin sigur că am înțeles ideea lui, așa că dacă greșesc corectează-mă; e vorba de faptul că poate exista un tip de muzeu care să poată expune toate operele de artă posibile?

Și are de asemenea de-a face cu faptul că muzeul există în mintea ta – e un muzeu mental. Care nu neapărat are toate obiectele.

T.S.: Aș spune că muzeul meu e un muzeu temporar material, dar bineînțeles că e un muzeu care se leagă de un anumit departament – cel al dansului secolului XX. Cred că Malraux urmărea ceva mai mult.

Ai putea să ne vorbești despre lucrările tale preferate din acest mare muzeu al secolului XX? Care ar fi câteva repere?

Scanned with CamScanner

T.S.: Un lucru care trebuie spus e că nu aș reconstrui nimic. Nu e un muzeu în sensul corect, în care eu expun opere originale sau așa ceva. Expun doar idei. Fac lucrări „în stilul lui". Nu am văzut niciodată un dans al Isadorei Duncan. Acesta e și un concept al istoriei care cred că e mai interesant, nu în sensul lucrărilor, urmelor sau textelor originale și așa mai departe, ci în sensul modului în care aceste idei ajung în societate și evoluează în această societate. Ele există chiar și dacă au încetat să existe. Iar eu cred că dansul e un model bun pentru a înțelege asta. Dar dacă vrei niște nume – în lucrare eu nu amintesc niciun nume – e amuzant, pentru că oamenii văd în ea și altceva, pentru că multe lucruri se leagă între ele. Nimic nu e complet original. Așa că oamenii spun, de exemplu: „Mi-a plăcut foarte mult când l-ai reprodus pe Paul Taylor". Eu nici măcar nu-l cunosc foarte bine pe Paul Taylor, dar știu că ceea ce vor ei să spună e ceea ce pentru mine înseamnă rolul lui Cuuningham. E cam la fel și cu rolul Pinei Bausch, toată lumea o recunoaște pe Pina Bausch ca Pina Bausch, dar de fapt eu am inserat o mișcare a Pinei Bausch din *Sacre du printemps* [de Stravinsky] și apoi am pus patru alți epigoni ai Pinei Bausch din Germania. Deci abia una la fiecare cinci mișcări e o mișcare a Pinei Bausch, dar, bineînțeles, toată lumea va vedea asta ca aparținându-i Pinei Bausch, chiar dacă eu nu spun că este a ei. E vorba doar de ideologia specifică de a face.

Deci ai început cu muzeu, apoi ce a urmat?

T.S.: Mi-am făcut muzeul, deși aș spune că am început cu teatrul (chiar dacă nu mă interesează conotațiile cuvântului „teatru"), într-un sens *dispositive*[1]; acesta este acel *dispositif* la care am

1 Michel Foucault a creat acest termen pentru a desemna diversele mecanisme instituționale, fizice și administrative și structurile cunoașterii care potențează și susțin exercitarea puterii în cadrul corpului social. *Dispositif* este tradus în mod variat prin „dispozitiv", „mașină", „aparat", „construcție" și „angrenare".

Scanned with CamScanner

lucrat pentru *Secolul XX*. Deci am adus muzeul în cadrul acestui *dispositif* și apoi, după asta, am adus dansul în cadrul muzeului. A fost și o chestiune de posibilități practice. Înainte nu am avut posibilitatea accesului la muzeu, acum o am. Cred că ambele modalități funcționează, dar e mai interesant ca eu să fiu la muzeu, pentru că asta îmi expune mai bine ideile. Și, când îmi văd lucrările la muzeu, oamenii nu se gândesc la anumite specificități, cum ar fi, de exemplu, istoria dansului, dar mulți oameni se gândesc la asta când văd lucrarea *Secolul XX*. Când oamenii intră în muzeu, cum ar fi aici, la Manifesta, mulți sunt de-a dreptul șocați sau uluiți.

Chiar așa?

T.S.: Da, nu că m-ar interesa să șochez oamenii. Ce mă interesează pe mine e ca ei să fie uluiți nu de *ce* face această persoană, ci de *faptul* că există o persoană care face ceva. Înțelegi ce vreau să spun? Ei chestionează mediul, mai degrabă decât activitatea specifică. Așa că mi s-a părut că acesta era, de fapt, un loc mai bun pentru opera mea decât teatrul.

Ai putea oare să-mi spui mai multe despre lucrarea ta de aici, de la Manifesta, ca să am o înțelegere mai concretă a modalităților în care s-a modificat opera ta? E foarte diferită de lucrarea Secolul XX, *poate e mai sculpturală acum?*

T.S.: Ți se pare că lucrarea *Secolul XX* e mai aproape de performance decât de sculptură?

Sau e o stare post-mediu?

T.S.: Nu, cred că e o stare a unui mediu specific! Nu sunt sigur că înțeleg pe deplin întrebarea ta.

Mă interesa să aflu ce îți oferă muzeul. Practic, intri în domeniul morții, din artele live în zona morții. Acesta este, pentru mine, un transfer foarte interesant.

Scanned with CamScanner

T.S.: Asta e valabil și pentru lucrarea „Acesta este Hans Ulrich Obrist" – există viață și în muzeu, Hans Ulrich Obrist. Da, bineînțeles că are ceva de-a face cu asta: aș spune că muzeul se referă la moarte pentru că se referă la învingerea morții, adică la prelungirea vieții, așa că există două fețe ale monedei. În ce mă privește, pe mine mă interesează să propun diferite concepte ale istoriei, prezenței, eternității. Lucrarea [*În loc să îngădui ca ceva să se înalțe spre fața ta dan și bruce care dansează și alte lucruri*, 2000] de la Manifesta, de exemplu, e pe de o parte viață – există oameni vii și e o lucrare live – dar, pe de altă parte, e și o reprezentare a funcției istorice a muzeului, de vreme ce constă dintr-o persoană care traversează încet posturi corporale din diferite lucrări de Bruce Nauman și Dan Graham, dar nu în rolul lor. Eu nu am văzut deloc *Poziții perete-podea* a lui Bruce Nauman și nu cred că e important ca eu să văd acea lucrare.

Ai citit instrucțiunile?

T.S.: Păi, am văzut niște fotografii, am citit câte ceva despre ea și cineva mi-a povestit despre ea.

Sunt mărturii indirecte, zvonuri.

T.S.: Da, dar e o altă modalitate în care funcționează istoria, una mai relevantă decât cea a textelor și relicvelor originale: eu prezint aceste posturi corporale într-un mod diferit. Poate că Bruce Nauman nici măcar nu și-ar da seama. Poate că el ar înțelege că interpreții mei reproduc o anumită postură corporală a lui, dar printr-o mișcare transformatoare, lentă. Eu ofer muzeului această estetică a mișcării care e într-un fel a mea, dar sunt și Bruce Nauman și Dan Graham reproducându-l pe Bruce Nauman. Deci preiau și funcția muzeului de a face ceva nou.

Îmi poți spune mai multe despre chestiunea acestor instrucțiuni pe care le-am publicat și noi în contextul lui „Fă-o"? Mă interesează foarte mult instrucțiunile pentru aceste performance-uri. De-a lungul

Scanned with CamScanner

secolului XX a existat o istorie îndelungată a instrucțiunilor în artă, de la Duchamp la Moholy-Naggy, la Fluxus și arta conceptuală. Această idee de „fă-o" și „refă-o", de reinterpretare a aceloraşi instrucțiuni. Poți să-mi spui mai mult despre asta în legătură cu munca ta?

T.S.: M-am gândit la instrucțiuni atunci când m-ai invitat să particip la „Fă-o". Pentru cei din artele vizuale, asta pare a fi ceva special. În practicile în care niște oameni îi instruiesc pe alți oameni, cum ar fi teatrul de orice tip, există întotdeauna instrucțiuni, nu în formă scrisă, ci sub forma regizorului care spune „Trebuie să te miști de la stânga la dreapta" și așa mai departe. Odată cu instrucțiunile vine întotdeauna și interpretarea, care cred că a fost ceea ce ne-a interesat atunci când am făcut expoziția „Fă-o". Dar dacă te uiți pe la Manifesta, unii privesc la lucrarea mea ore întregi, mi-am dat seama, și compară oamenii unii cu alții. La fiecare două ore și jumătate se schimbă tura și ei spun „Dar persoana aceasta făcea așa". Da, bineînțeles, va exista întotdeauna interpretare, nu poate exista un original. Și chiar și atunci când același dansator face aceeași mișcare sau același cântăreț cântă aceeași melodie, va fi întotdeauna diferit, așa că instrucțiunea și interpretarea există întotdeauna și sunt inseparabile de mediu sau de actori. Ce m-a interesat pe mine pentru „Fă-o", dar nu a funcționat – deși m-ar interesa să merg mai departe cu asta – a fost că mi-ar fi plăcut să am o persoană care merge în Mexic, deci nu să scriu o instrucțiune. Dar nu am găsit pe nimeni. Nu am fost prea mulțumit cu scrierea unei instrucțiuni; era o idee bună, dar conceptul artei mele nu e unul textual. Voiam să întâlnesc pe cineva care merge în Mexic și să-i spun că voiam ca lucrarea mea să fie „așa", iar el ar fi transportat-o în trupul lui, apoi ar fi intrat în muzeu, ar fi vorbit cu curatorul și i-ar fi spus cum trebuie să fie.

Nu la telefon!

T.S.: Nu, nu la telefon! Această transmitere de la trup la altul a fost o idee care mi s-a părut interesantă. Poate că vom putea face asta data viitoare.

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

Îmi poți vorbi despre instrucțiunile pentru opera ta?

T.S.: Cred că e o lucrare foarte bună. Se intitulează „Acesta este Hans Ulrich Obrist." O să spun asta încontinuu. Deci, serios vorbind, lucrarea se intitulează *Asta e bine* și ar trebui să constea din faptul că tu intri într-un spațiu muzeal normal, cu niște sculpturi și tablouri, iar acolo există un paznic de muzeu. După zece sau cincisprezece secunde, depinde de paznic, el face o mișcare amplă ca să atragă atenția oamenilor. Mișcarea nu are un început sau un sfârșit. Eu le explic mereu interpreților că e ca proporția ideală a lui da Vinci în mișcare, toată mișcarea în același timp. Deci ei fac mișcarea și după aproximativ patru secunde încetează. Mișcarea scoate un sunet și spectatorii sau vizitatorii muzeului privesc. Apoi paznicul se oprește și spune „Tino Sehgal, «E bine», 2001, cu permisiunea artistului". Deci diferența față de lucrarea de la Manifesta, de exemplu, e că la cea din urmă există încă o inscripție, există încă un obiect – inscripția – care produce semnificație. Pasul următor, în *Asta e bine*, e de a-l face să se miște pe paznicul care e mereu acolo și de a înlocui inscripția cu cuvântul rostit.

Asta a fost filmat?

T.S.: Bineînțeles, asta e o problemă.

Întrebarea este: poate exista o interpretare corectă sau una greșită?

T.S.: Eu cred că pot exista diferite interpretări care nu au nimic de-a face cu ce am intenționat eu să fac, dar asta nu înseamnă că ele nu sunt valide sau că nu sunt interesante. Aceste interpretări există întotdeauna. Atunci când oamenii se uită la o lucrare făcută de un artist și lucrarea e exact așa cum a vrut artistul s-o facă și e perfect stabilă în timp, atunci există deja diferite interpretări în interiorul spectatorului. Adică, singura problemă e în ce stadiu al procesului de receptare plasezi această interpretare.

Scanned with CamScanner

Exact, asta e foarte important. Dar, ca să revenim la ideea instrucțiunilor, mă interesau mai multe aspecte. Mă interesa economia, așa că ai putea să-mi spui mai multe despre acest concept de economie? Economia artei e foarte diferită de cea a lumii teatrului. E foarte rară. James Lee Byars a reușit să vândă performance-uri cu prețuri foarte mari spre sfârșitul vieții sale, dar a vinde ceva intangibil e foarte dificil, de obicei asta duce la un obiect. Știu că tu i-ai vândut un performance lui Jérôme Bel, așa că mă gândesc că am putea deschide această temă de conversație cu acest exemplu concret.

T.S.: Nu am nimic împotriva termenului de „performance" în sine, dar trebuie să distingem. Eu nu i-am vândut lui Jérôme Bel un performance; i-am vândut o lucrare, dar care e un fel de operă de artă vizuală sau instalație. Când am vândut lucrarea *Secolul XX*, ea e un performance, o lucrare dansantă, iar eu am vândut-o – ca să-mi câștig existența, ceea ce în momentul acesta nu interesează, dar există o anumită economie pentru asta, chiar dacă eu aș spune că prezentatorii de dans care fac invitația și care cumpără lucrarea nu sunt proprietarii ei.

În momentul acesta îți câștigi existența din lumea artei performance-ului, căreia îi vinzi performance-urile tale?

T.S.: Păi, nu e vorba de lumea artei performance-ului, nu cred că există foarte mulți bani acolo; e de fapt afacerea dansului.

T.S.: În afacerea dansului nu există de fapt o piață, e o piață susținută cumva de stat. O lucrare dansantă poate fi vândută, o lucrare solo, cam de la o mie cinci sute până la trei mii [de dolari]. Deci nu există o mare diferență între un artist foarte celebru și un artist nu prea cunoscut. Nu există foarte mulți bani, doar puțini. Ca să fiu sincer, nu prea mă interesează chestiunile astea.

E ceva foarte diferit de economia artelor vizuale.

T.S.: Da, înțeleg. Așa că, ceea ce i-am vândut eu lui Jérôme Bel e mai mult o lucrare de arte vizuale, adică lucrarea de la Manifesta.

Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

Deci el o poate arăta atunci când își prezintă colecția. Există însă multe diferențe față de arta performance-ului. Artiștii de performance nu vor să-și vândă sau să-și multiplice lucrările, în timp ce pe mine mă interesează să creez produse, însă prin regândirea conceptului de produs ca transformare a acțiunilor, nu ca transformare a materialului. Lucrarea de la Manifesta pe care i-am vândut-o lui Jérôme Bel e un produs. E foarte specifică, e reproductibilă în același timp în diferite părți ale lumii artei, dar e complet imaterială. Nu implică întreg acest mod de producție civilizațional despre care am vorbit mai devreme.

E intangibilă.

T.S.: Ce înțelegi prin „intangibilă"?

Nematerială.

T.S.: Ei bine, ea se materializează temporar într-un trup.

Deci e virtuală și apoi e conceptualizată?

T.S.: Nu mă interesează prea mult virtualul, dar poate că nu știu suficiente despre el.

Nu spuneam în sensul „realității virtuale".

T.S.: Are conotații foarte stranii.

Dar, într-un sens deleuzian, cuvântul înseamnă „potențial", dar poate că asta nu prezintă mare interes pentru opera ta.

T.S.: Ea există cumva în mintea mea, în trupul meu și în trupurile oamenilor care știu cum să facă asta, și există de asemenea în memoria lor și în memoria celor care au văzut-o. Poate că devine actuală doar atunci când e pusă în scenă într-un muzeu. Pentru mine, chestia asta cu vânzarea lucrării a fost foarte interesantă prin faptul că puteam să rămânem foarte convenționali în toate privințele, dar acest întreg mod de producție civilizațional de transformare a resurselor naturale nu a fost implicat

Scanned with CamScanner

deloc, în ceea ce privește faptul că acest întreg sistem al produsului de pe piață se bazează, istoric vorbind, pe această transformare a materialului. Tot ceea ce am făcut noi a fost exact la fel, numai că acest lucru nu a avut loc.

Ai putea să-mi spui mai multe despre acest proces de transfer? Ca să repet ce am înțeles până acum: [faptul] că există lucruri diferite. Pe de o parte, tu faci performance-uri într-un context de dans, apoi faci lucrări care au loc în contextul artelor vizuale.

T.S.: Da, încerc să fac totul cât mai normal posibil în contextul artei, dar pentru a realiza asta îmi dau seama că la prima vedere ar putea părea ceva puțin neobișnuit, iar asta poate produce o semnificație interesantă. A existat o întreagă istorie a structurilor, cum ar fi piața de artă, care există în continuare și care e problematică din rațiuni specifice, iar prin rațiuni nu vreau să spun că am o problemă cu piața – nicidecum – cred că piața e extraordinară, dar am într-adevăr o problemă cu transformarea materialului din motivele pe care le-am expus la început: periclitarea de către umanitate a stării specifice în care ea poate să trăiască și pentru că nu există nici o nevoie reală de noi produse. Există deja foarte multe. În ce mă privește, nu mă interesează prea mult această concepție a bunurilor materiale. M-am săturat de ele. Mă interesează mai mult distingerea subiectivității mele. Așa că, atunci când am vândut lucrarea, tot ce se referea la ea era convențional, dar nucleul structurii e lăsat la o parte. Se presupune că tu vinzi colecționarului un obiect, astfel ca el să-l poată ține în casă, obiect pe care i-l înmânezi, dar atunci când eu i-am vândut lucrarea lui Jérôme, cumva nu a fost transferat nimic ce el să poată duce acasă sau măcar să poată depozita.

Deci nici măcar un certificat.

T.S.: Nu, bineînțeles. Deci aici încerc eu să fiu mai clar decât arta performance-ului. Chiar dacă de fapt pe mine nu mă interesează

Scanned with CamScanner

arta performance-ului, nu e nici măcar o referință pentru mine. Încerc, mai ales, să fiu mai clar decât arta conceptuală, în sensul că, dacă vrem să dematerializăm un obiect, hai să-l dematerializăm cu adevărat. Eu continui să produc obiecte – nu în sensul material al cuvântului, ci în sensul de produs al cuvântului.

Și atunci ce primește Jérôme?

T.S.: Păi, primește multă atenție! Cu ajutorul camerei tale și al interviului! [*Râde*] Nu, el își specifică colecția.

E amintit, ca un semn de curtoazie?

T.S.: Da.

E pe inscripție?

T.S.: Da.

Deci Jérôme Bel împrumută pentru Manifesta?

T.S.: Da. Organizatorii să-i trimită un e-mail. Nu i-aș fi vândut lucrarea dacă el nu ar fi permis întotdeauna expunerea ei. Jérôme Bel are [Pierre] Huyghe, [Thomas] Hirschhorn, [Gabriel] Orozco și îi împrumută întotdeauna. Oricum, ce e sigur e că expunerea lucrării nu e în dezavantajul lui, e incasabilă.

Pentru toată arta conceptuală a existat, sub o formă sau alta, un certificat care confirmă proprietatea asupra drepturilor de autor și așa mai departe. Așa că eram curios să aflu, a trebuit să vă întâlniți cu un notar?

T.S.: Da. Ceea ce făcea arta conceptuală era să dematerializeze obiectul artei prin limbaj, iar artiștii considerau că asta înseamnă să scrie ceva pe hârtie. Artiștii provin cumva din pictură și sculptură, așa că ce să facă, scriu pe hârtie.

Și creează un nou fetiș.

T.S.: Nu mă interesează ideea de fetiș.

Scanned with CamScanner

De ce?

T.S.: Nu a fost una dintre problemele mele. Aș vrea ca oamenii să fetișizeze opera mea, de ce nu?

Deci nu ești împotriva fetișismului?

T.S.: Nu, nu sunt, dar nu vreau să spun altceva decât că, dacă artiștii vor să dematerializeze obiectul, până acum n-au făcut-o – în continuare există hârtie cu culoare pe ea – un obiect. Chiar dacă lucrul acesta poate că nu e considerat pictură, eu așa l-aș considera. Eu încerc să dematerializez *cu adevărat* obiectul, astfel încât să nu existe niciun text, niciun obiect care să certifice că acest obiect e un obiect sau mai știu eu ce. Așa că am fost împreună la notar. O să-ți spun întreaga poveste.

Vreau să aflu tot!

T.S.: Deci Jérôme voia să cumpere lucrarea, iar eu i-am spus: „Bine, dar vreau să facem asta printr-un contract oral", așa că m-am dus la un avocat, care a spus: „Ei bine, ar trebui să faceți unul [contractul] foarte simplu și ar trebui să existe un notar ca martor, astfel ca, dacă există vreun conflict, notarul să aibă mai multă autoritate, pentru că asta e în mod normal misiunea lui". A zis că ar trebui să existe și un director de muzeu, care să dea lucrării acreditare ca artă și așa mai departe. Ulterior, a spus că cea mai bună persoană ca martor ar fi un notar, al doilea cel mai bun ar fi un avocat și al treilea cel mai bun, un director de muzeu, ca să întărească chestia asta fragilă. Bineînțeles, un contract oral e considerat mai fragil decât un contract scris. A fost nevoie de săptămâni ca să găsim un notar dispus să facă asta – toți cei din Paris spuneau „Nu, nu, e ilegal!" sau „O să dureze prea mult ca să aflăm", dar apoi am sunat pe cineva care a spus „Nicio problemă." Am o prietenă care a studiat dreptul, ne-am întâlnit la o cafenea și am pregătit contractul. În timp ce pregăteam contractul nu am scris nimic, am încercat cu adevărat să respectăm regulile jocului. Ea îmi spunea propozițiile în franceză și eu le

Scanned with CamScanner

repetam, apoi am exersat cu ea înainte să mergem la notar. Cea mai bună glumă e că pe un perete din biroul lui era un tablou de Ben Vautier pe care scria „On doit tout ecrire." [„Trebuie să scriem totul."] Asta e nemaipomenit! [*Râde*] Notarul s-a așezat la masă, dar nu i s-a permis să scrie o factură, pentru că și asta ar fi putut să fie folosită ca un fel de dovadă sau certificat.

Ați plătit notarul, dar nu a existat nicio chitanță.

T.S.: Nicio chitanță. Așa că am fost la notar. Criticul de artă Yvane Chapuis din Paris era și ea acolo, prietena mea care studiase dreptul, Jérôme, colecționarul, și cu mine. I-am explicat notarului contractul, iar el a spus: „Da, cred că acest contract e în regulă", apoi eu am repetat contractul într-un mod foarte formal, spunând adresele noastre, *le droit d'auteur* [drepturile de autor], *le droit moral* [drepturile morale], titlul lucrării, suma și așa mai departe, Jérôme a fost de acord, mi-a dat banii și ne-am strâns mâna.

A plătit cu bani lichizi?

T.S.: Cu bani lichizi. A fost singurul obiect implicat, un obiect care nu are valoare ca obiect. Pe noi ne interesează banii doar ca mijloc de tranzacție. Acesta a fost singurul obiect implicat, apoi, bineînțeles, notarul a primit și el o parte din bani.

Unul dintre lucrurile despre care voiam să te întreb se referă la ceva care s-a schimbat mult în ultimii ani. E vorba de această idee a realităților paralele, a artiștilor care se află în două, trei sau mai multe lumi în același timp.

T.S.: Nu știu dacă e un clișeu și nici dacă e interesant pentru mine. Nu mă interesează să acord atenție faptului că fac lucruri în diferite domenii; de fapt, m-aș simți mai confortabil dacă nu aș spune asta. În lumea artei, unde eu am cele mai mari ambiții, e important pentru mine ca oamenii să se gândească doar la ceea ce fac eu ca artă și să nu se gândească la mine ca dansator sau să știe că eu lucrez și drept coregraf.

Scanned with CamScanner

Deci pratic nu vrei să te folosești de faptul acesta?

T.S.: Nu, aș prefera să spun că fac lucrări doar pentru contextul artelor vizuale. Asta nu înseamnă că nu-mi place teatrul; îmi place ideea ca oamenii să se strângă laolaltă. Mă interesează asta și cred că la un moment ulterior asta va deveni mai important în opera mea, dar în momentul acesta mă interesează mai mult contextul pe care îl poate oferi muzeul, ca fundal pentru opera mea. Mă interesează teatrul ca loc în care ne putem strânge laolaltă și cred că voi rămâne o vreme la ideea asta, dar e posibil să mă și opresc. În timp ce în artele vizuale am o serie de lucrări care vor continua pentru totdeauna, cumva.

Îmi poți vorbi despre aceste proiecte nerealizate?

T.S.: „Acesta este Hans Ulrich Obrist!" [*Râde*]

Deci ce se va întâmpla în continuare? Care e următorul tău proiect?

T.S.: O să expun *Asta e bine* într-o expoziție din Köln intitulată „Vă promit că e ceva politic". Apoi, la Kunstverein din Stuttgart, cu o lucrare intitulată *Asta e propagandă*. E lucrarea care urmează după *Asta e bine*.

Ai fost vreodată la Kunstverein din Stuttgart? Kuppelsaal are o acustică extraordinară, iar când intri în acel spațiu există oameni angajați ca paznici, la salariul normal pentru paznici, dar care sunt și cântăreți. Deci o să avem paznici care pot cânta, se întorc cu spatele la public și cântă foarte tare. Versurile cântate de ei sunt: „Asta e propagandă, știi, știi, asta e propagandă, știi, știi...", apoi paznicii spun: „Tino Seghal, 2002, cu permisiunea artistului". Așa că e aproape doar inscripția, numai că titlul lucrării e cântat și el.

Una dintre chestiunile despre care am discutat puțin în Paris era ideea de colaborare.

T.S.: Cumva, mă tem foarte tare de ideea de colaborare. Dacă spui că există un loc pentru colaborare, asta înseamnă și că există un

Scanned with CamScanner

loc care nu e pentru colaborare. Așa că e o idee foarte dificilă, pe care prefer să nu o folosesc.

Ea există întotdeauna – nu poți să nu colaborezi. Maxima mea preferată de la Rancière e cea în care spune „Sfârșitul politicii și revenirea politicii sunt două modalități de a anihila politica." A spune că politica a luat sfârșit sau a revenit înseamnă să anihilezi politica pretutindeni, de vreme ce ea există întotdeauna, și la fel e și cu colaborarea. Nu prea văd ce rost are cuvântul „colaborare". Cred că e un cuvânt care a fost prea important prea mult timp, iar eu prefer să nu-l folosesc. Știu că, în termeni practici, el înseamnă a lucra împreună cu un alt artist, iar în ce mă privește nu mă interesează nici asta. Tu ce crezi despre colaborare?

Arta e întotdeauna colaboratoare – ea colaborează permanent cu istoria artei. Nu poți să nu colaborezi cu istoria artei.

Ai amintit muzeul tău imaginar al dansului, ai putea cumva să-mi vorbești puțin și despre muzeul tău imaginar al artelor vizuale?

T.S.: Uneori îmi văd opera în relație cu Yves Klein, ca refacere dialectică a lucrării *Le Vide* [1958]...

Nu ai mai spus asta până acum, e foarte interesant. O refacere a lucrării Le Vide *a lui Klein.*

T.S.: ... da, o refacere. Așa că, dacă îți imaginezi o expoziție personală a operei mele, ar fi un muzeu gol, cu excepția faptului că în fiecare sală ar exista o persoană/paznic care ar face ceva. Bineînțeles, spațiul lui Yves Klein nu era niciodată gol, existau întotdeauna oameni înăuntru, și dacă era gol asta era irelevant, pentru că nimeni nu vedea sau simțea asta. Mi-ar plăcea să fac o expoziție personală într-un muzeu complet gol, care în același timp ar fi plin, gol și plin, de vreme ce nu ar exista nici un fel de obiecte, dar ar exista foarte multe lucrări care ar avea loc în fiecare sală. Așa că, într-un fel, ar fi foarte convențional.

Scanned with CamScanner

Există alți artiști vizuali care te-au influențat?

T.S.: Nu m-a interesat niciodată prea mult dansul în sensul a ceea ce face un trup sau al modului în care ar trebui să se miște un trup. Pur și simplu nu am deloc posibilitatea sau interesul de a produce un obiect. Dar la momentul acela nu puteam pătrunde în contextul artelor vizuale cu acest tip de atitudine. Adică, nu poți să dansezi doar și să intri la Kunstakademie. Pe de altă parte, nici nu aveam vreun motiv să mă duc la Kunstakademie, pentru că istoria artei o poți citi oriunde. Există mulți artiști pe care îi respect. Probabil că sunt influențat și de Picasso, chiar dacă nu i-am privit niciodată prea atent opera.

Ai spus că ai fost interesat de Michael Asher?

T.S.: Da, nu cunosc multe dintre lucrările lui, dar cred că au un aspect care se leagă de opera mea, anume când el schimbă poziția lucrurilor. În Chicago, acel lucru despre care scrie [Benjamin] Buchloh – eu practic îl cunosc doar prin textul lui Buchloh – atunci când ia fațada muzeului și o bagă înăuntru. Practic el nu produce nimic, dar produce totuși „lucruri". În acest mod, opera lui e similară cu a mea, chiar dacă el e totuși legat de obiecte, pentru că totuși e vorba de obiecte atunci când el scoate un zid sau altceva asemănător. El de-produce lucruri sau schimbă poziția lucrurilor.

Mi-ai vorbit despre interesul tău față de jocuri.

T.S.: Poate că o noțiune mai interesant de tratat ar fi producerea subiectivității prin intermediul producerii și posesiunii obiectelor. În privința asta, de exemplu, abordarea față de jocuri a lui Carsten Höller sau Xavier Le Roy ar putea fi și ea interesantă. Eu personal nu am lucrat deloc cu jocuri, dar cred că ele sunt minunate, în sensul că încearcă să ne diferențieze subiectivitatea, dar nu prin intermediul perceperii unui obiect. Așa că, de fapt, nu e vorba deloc că există prea multe obiecte în lume, ci poate un fel de plictiseală față de ele.

ans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

Plictiseală față de obiecte! Ar putea fi acesta un titlu?

T.S.: Un titlu pentru ce?

Ne trebuie un titlu pentru acest interviu.

T.S.: Cred că titlul ar trebui să fie „Acesta este Hans Ulrich Obrist!" [*Râde*] Am o serie întreagă de lucrări intitulate *Acesta este...*

Dar „Acesta este un interviu"?

T.S.: Nu, nu ar merge! [*Râde*] „Acesta este Hans Ulrich Obrist" ar putea fi o lucrare a mea. Nu va fi realizată niciodată, dacă nu cumva vrei tu s-o realizezi.

Sunt foarte interesat de conexiunea cu teoria jocurilor care ne duce la Xavier Le Roy, așa că ai putea oare să vorbești puțin despre asta?

T.S.: Deși ideea de jocuri nu intră deloc în opera mea, îmi plac foarte mult aceste poziții, pentru că ele tratează și o diferențiere a subiectivității de la un om la altul. E ceva transformator sau ceva care lucrează la modalitățile interacțiunii cotidiene. Și cred că până și ideea de progres poate fi introdusă prin aceste tipuri de practică. Nu ne interesează să rămânem în același punct mereu, dar unde putem depista acest avans? De asta eu sunt foarte sceptic față de noua artă media, pentru că ea depistează avansul acolo unde a fost depistat el întotdeauna: ca progres tehnologic, așa că pare că noua artă media ar implica faptul că a fi contemporan înseamnă să folosești tehnologie contemporană. Pe mine mă interesează să folosesc tehnologie care poate fi la fel de veche ca viața umană, dar să fiu contemporan cu ea.

Există spații care rămân în afara pieței? [Immanuel] Wallerstein spune, în cartea lui, Utopistics[2], *că va exista o tranziție de cincizeci de ani prin care se va încerca găsirea unei alternative la piață.*

2 „Utopistica", în engleză în original. (*N.t.*)

Scanned with CamScanner

T.S.: În primul rând, eu nu văd vreo criză.

Nu e nicio criză?

T.S.: Dar, ca să răspund la întrebarea ta într-un mod pe care probabil că nu îl vizai, aerul e o marfă din afara pieței. Nu trebuie să plătim ca să respirăm. Dacă aerul ar fi puțin, atunci probabil că ar trebui să plătim pentru el, dar pentru că e disponibil pentru toată lumea în cantități suficiente, el nu trebuie reglementat de piață. Eu nu am reușit niciodată să înțeleg care e ideologia specifică a pieței. Bineînțeles, piața are un anumit caracter politic, are aspecte democratice sau chiar anarhice, dar pe de altă parte ea e un purtător al multor ideologii culturale diferite și poate opuse; vreau să spun că și cartea lui Wallerstein e distribuită tot prin intermediul economiei de piață, deci piața e o forță de reglementare, dacă ceva nu e accesibil în mod direct, trebuie să existe modalități de a reglementa acel lucru, iar una dintre aceste modalități e piața. Planificarea centralizată e alta. Eu prefer piața.

Dar există o distribuție tot mai inegală în lume.

T.S.: Ce implică asta? Egal în ce sens – egal în fericire, în lucruri materiale?

În sensul în care bogații devin din ce în ce mai bogați și săracii devin din ce în ce mai săraci. [Joseph] Stiglitz descrie asta ca pe o criză; Wallerstein descrie asta ca pe o criză...

T.S.: Dar ce premisă e reafirmată prin asta? Asta reafirmă că, într-un fel, calitatea vieții e legată cumva de acele tipuri de lucruri, ceea ce eu cred că e probabil adevărat.

Oricum, pe mine mă interesează chestionarea acestei idei. Nu vreau să spun că dacă bogații devin mai bogați și săracii devin mai săraci asta nu e o problemă sau că asta nu are legătură cu calitatea vieții, dar mă interesează să reflectez dacă această presupunere e valabilă. Este oare nivelul venitului pe care îl

Scanned with CamScanner

ai singura modalitate de a evalua calitatea vieții? Eu nu am un venit mare, dar nici unul mic. Probabil că tu ai un venit mai mare decât al meu. Poate că amândoi avem asigurare de sănătate. Poate că eu sunt mai fericit decât tine? Nu știu. Ai amintit aceste jocuri ale lui Carsten Höller și Xavier Le Roy, da, să jucăm jocuri. Dacă strigi „Valerio!" asta înseamnă fericire, nu a costat nimic și e în afara pieței. Așa că nu cred că economia de piață e rea și nu cred că o să dispară. Nu e un sistem în sensul în care comunismul era un sistem; nu a fost o ideologie inventată de oameni. Ceea ce noi numim economie de piață a evoluat istoric. Există straturi și secole de istorie pe care această organizare le implică, iar eu am mare încredere în ea. Cred că ar fi arogant să punem asta la îndoială atât de rapid. Ar fi, de asemenea, foarte naiv să n-o punem la îndoială deloc. Dar eu cred că multe dintre aceste întrebări, ca în această carte foarte bine promovată despre Imperiu...

... sunt tratate într-un mod foarte îngust și asta e ceva periculos, pentru că nu îngăduie o critică adecvată. Asta ne aduce înapoi la vânzarea lucrării: nu, eu nu cred că problema e piața, în termenii vieții viitoare și ai posibilităților ei. Aș spune că transformarea materialului e o problemă mult mai mare. Asta nu are nimic de-a face cu piața. Apoi, pe de altă parte, există foarte multe lucruri în afara pieței. Există mitul pieței ca ceva autonom. Piața există doar ca reglementare de stat și doar atunci când statul poate oferi certitudinea unor reguli specifice, astfel ca oamenii să poată exista pe piață. Ideea hiper-capitalismului, a ceva complet liber, nu e corectă: el e complet reglementat. Dar în această reglementare există un anumit spațiu.

Dar utopia? Asta e ultima mea întrebare.

T.S.: Am avut prima și ultima întrebare de la „Acesta este Hans Ulrich Obrist"! – mă gândeam la asta, pentru că știam că urma să întrebi așa ceva. Știu că te interesează foarte mult această idee. Așa că m-am întrebat în legătură cu termenul de „utopie". Mă

Scanned with CamScanner

interesează el? Nu sunt sigur. Pe de o parte, cred că utopia e interesantă ca unealtă a realității, ca ceva foarte practic, dar pe de altă parte eu nu am fost erotizat de termenul „utopie" așa cum ai fost tu. Nu cred că e chiar atât de sexy, dar poate că tu mi-ai putea explica de ce e el astfel. Primele mele gânduri sunt că utopia e ceva periculos. Cum a spus cineva la un moment dat, comunismul căuta o cale directă spre rai și a găsit calea directă spre iad. Comunismul a fost un fel de utopie și mie mi se pare un eufemism să spui că a existat un socialism real, dar de fapt există în continuare un socialism adevărat sau un socialism propriu-zis. A existat o anumită idee care a fost implantată în societate – și, de ce nu, s-o încercăm – dar, din motive care nu au fost luate în considerare sau care erau prea complexe pentru a fi luate în considerare, s-a dovedit altfel decât se crezuse. Așa că eu cred că utopiile pot fi ceva periculos. Ele pot fi, de asemenea, ceva foarte util, dar probabil că eu sunt mai degrabă un diletant pe această temă. Abia aștept textele tale despre utopie, le voi citi.

Ideea ta de „unealtă a realității" e interesantă. Te gândești la ideea de utopie ca la o formă de motor?

T.S.: Un motor periculos.

Manifeste

Tino, când am luat legătura cu tine pentru Maratonul de Manifeste, cu ideea că manifestele au jucat un rol atât de important în avangardele istorice de la începutul secolului XX și apoi iarăși în noile avangarde din anii '60 și '70, și cu ideea de a revedea astăzi manifestele, tu ai sugerat – de fapt, chiar imediat – că asta ar putea fi mai degrabă o conversație decât o prezentare de manifeste. Ai putea explica de ce?

Scanned with CamScanner

T.S.: Unul dintre motive este că nu doresc deloc să fac ceea ce, după părerea mea, ar fi declarația foarte masculină a intențiilor mele. Cred că e ceva ce ține foarte mult de secolul XX, să ai acest tip de încredere masculină și credință modernistă în viitor și în ceea ce se va întâmpla în viitor și să te apuci să enunți asta. Așa că m-am gândit că secolul XXI va fi, să sperăm, mai degrabă ca un dialog, ca o conversație, și poate că asta e în sine un fel de proclamare sau ceva asemănător. Cred doar că secolul XX era extrem de sigur pe el și sper ca secolul XXI să fie mai puțin sigur pe el. Iar o parte a acestui lucru ar fi să asculți ce spun ceilalți oameni și să intri în dialog, nu să te ridici în picioare și să-ți declari intențiile. Asta are ceva ciudat de retrograd.

E ceva ce are de-a face și cu îndoiala, pentru că manifestele de obicei nu au prea mult de-a face cu îndoiala?

T.S.: Nu, nu cred că are de-a face cu îndoiala. Cred că are de-a face mai mult cu o sensibilitate față de complexitate. Cred că în secolul XX încă mai exista un tip de sensibilitate newtoniană față de lume și sper că noi nu mai avem acea sensibilitate, că avem o sensibilitate față de felul în care sunt procesele complexe și că e mai bine să ne implicăm în ele împreună decât să pretindem că avem o viziune. Asta nu înseamnă nicio reducere de sine într-un sens postmodernist.

Trăim într-o perioadă care e mai atomizată și care poate că are mișcări artistice mai puțin coezive. Manifestele au fost adesea legate de mișcări. Cred că ai ceva de spus despre asta.

T.S.: Da. Mi se pare foarte amuzant că tu, un curator, ai invitat un artist să ofere un manifest și că asta e, într-un fel, atât de caracteristic secolului XXI, atât de dialogic. Imaginează-ți un director de muzeu care le-ar spune dadaiștilor: „Acum haideți și scrieți-vă odată manifestul!" În sensul acesta, după părerea mea asta are ceva empatic. Celălalt lucru care mă interesa pe mine era, cu certitudine: „Bun, dar de ce să nu încercăm să extrapolăm

Scanned with CamScanner

ce ar putea fi secolul XXI?" Asemenea multor altor oameni, eu am niște idei vagi despre asta, care nu cred că sunt foarte elaborate, dar poate că a le rosti e ceva caracteristic secolului XXI, chiar dacă ele nu sunt complet elaborate. Și nici secolul XXI nu e atât de bătrân. Cred că una din diferențe e că secolul XX are un anumit tip de vulgaritate. Cum aș putea explica asta? Se leagă de ce am spus mai devreme despre acest tip de încredere și vehemență. Nu are eleganță aristocratică; are un fel de vulgaritate adolescentină, ca și cum ar striga „Asta e ceea ce o să facem!", „Suntem împotriva acestui lucru!" și, de asemenea, asta într-un mod naiv. Sper ca secolul XXI să nu mai aibă așa ceva.

Ai putea spune mai multe despre asta? „Aristocratic" înseamnă să aduci asta înapoi într-un mod diferit? E vorba de repetiție și diferență?

T.S.: E o idee foarte brută, încă nu am elaborat-o și nu am testat-o deloc pe nimeni, așa că mă arunc în incertitudinile secolului XXI. Dar, în viziunea mea, avem Revoluția Franceză și Revoluția Industrială, iar înainte de asta un sistem feudal. Toată lumea știe asta. Caracteristicile sistemului de clasă constau în faptul că aristocrația e scutită de muncă, în timp ce toți ceilalți practic produc. Bun, aristocrația se ocupă de unele funcții de guvernare, dar practic are mult timp liber. Și cu ce își petrece acest timp liber? Cu rafinarea atitudinilor și manierelor ei, a artei conversației și artei de a trăi. De ce face asta? Pentru că a) are timp, dar b) conform vestitei demonstrații a lui Thorstein, pentru că trebuie și să-și manifeste poziția de bogăție și superioritate prin tot acest timp pe care-l poate irosi, de exemplu, pe imaginarea modului ei de a vorbi. Astfel că poți să recunoști un aristocrat după modul în care el sau ea vorbește, pentru că el sau ea a petrecut o grămadă de timp rafinându-și modul de a vorbi. Așa că acest sistem, acest rafinament cultural pe care l-a creat aristocrația se leagă de sine, de o concepție a sinelui, dar, în mod evident, era ceva profund nedemocratic și, de asemenea, ceva construit pe exploatarea celorlalte clase.

Scanned with CamScanner

Astfel încât, ceea ce se întâmplă apoi cu Revoluțiile Franceză și Industrială e că avem o mișcare prin care această inegalitate, această nedreptate sunt sfărâmate și ajungem la societăți mai democratice și, mai ales, la societăți ale culturii de masă. Eu cred că acesta e și momentul în care apar artele vizuale și muzeele. Noua clasă conducătoare, burghezia, nu are aceeași cantitate de timp liber, pentru că ea nu oprimă alte clase; nu are atât de mult timp de petrecut cu rafinarea ei înseși, pentru că încă mai muncește. Dar, în mod evident, și ea e interesată de rafinament, deci cum realizează asta? Realizează asta prin luarea în posesie a lumii, prin intermediul obiectelor pe care le achiziționează, care, evident, se leagă de munca lor cotidiană. Pentru că generează venit, ei pot să și cheltuie acest venit, astfel că asta e și o reflectare a venitului pe care l-au generat. Subiectivitatea și estetica și toate aceste lucruri care la aristocrație erau mai legate de sine devin acum, într-o cultură de masă burgheză, mai legate de obiect. Acesta e și momentul în care sunt create muzeele și cultura în care trăim toți acum, în care ne plimbăm prin muzee și ne uităm la tot felul de lucruri, ceea ce e o excepție foarte stranie și aparte în istoria umanității. Așadar, la început am avut societatea preindustrială, cu nedreptatea ei de clasă, dar și cu unele părți rafinate ale societății, iar apoi avem o societate mai dreaptă, să spunem, democratizată și, prin urmare, a culturii de masă. E un aspect colateral, dar eu cred că acesta este lucrul față de care reacționează foarte multe din criticile culturale ale secolului XX și poate și începutul secolului XXI; ele mai au încă o sensibilitate aristocratică. Cineva precum Adorno avea o sensibilitate aristocratică, fiind șocat că această sensibilitate se pierdea în cultura de masă. Viziunea mea și ceea ce cred eu că e interesant pentru secolul XXI e creșterea acestui nivel de rafinament. Asta nu înseamnă... estetica anume a aristocrației; nu vreau să spun că ar trebui să umblăm ca la curtea de la Versailles, dar curtea de la Versailles este, într-un sens foarte contextual, un loc plin de situații construite. Există acest nivel de rafinament,

Scanned with CamScanner

dar și un nivel de preocupare față de sine și de rafinare a sinelui, de construire a sinelui, și nu neapărat de a te concentra asupra obiectului. Secolul XXI se va referi, să sperăm, la a readuce aceste elemente pierdute la un nivel de masă.

Acesta este Tino Sehgal

Suntem în februarie 2005, la biroul meu din Paris, de la Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, care, după cum ai spus, pentru tine e și un fel de bibliotecă. În ultima vreme ai vorbit mult despre politică, iar eu am niște întrebări. Jacques Delors a spus că trebuie să repolitizăm; că metoda „pașilor mici" nu mai e suficientă. El spune că politica se află într-un fel de criză triplă: o criză a statului național, o criză a politicii, care trebuie să regăsească unele valori comune, și, de asemenea, o criză a construcției europene, ceea ce e un fel de paradox, pentru că până acum nu au mai existat niciodată atât de multe țări care doresc să intre în Comunitatea Europeană. El spune că „repolitizarea" înseamnă trei lucruri: mai multă transparență în viața publică, un control democratic sporit și, în al treilea rând și cel mai important, elaborarea unui adevărat proiect politic.

Așa că voiam să te întreb despre politică și acest tip de necesitate de repolitizare, pentru că ai spus de multe ori că pentru tine a face artă e ceva ce ține în mare măsură de politică.

T.S.: Bun. Desigur, tu cunoști opinia mea despre ideea repolitizării. Nu îl cunosc pe acest autor. Nu e din domeniul artelor?

Nu. E politician. A fost președintele Comunității Europene.

T.S.: Ah, Jacques Delors. Acum înțeleg. Sunt întotdeauna sceptic – asta știi – față de ideea repolitizării în artă, pentru că ea implică faptul că ceea ce facem noi încă nu e politic. Dar din partea cuiva care face parte din ceea ce eu aș numi domeniul politic

Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

parlamentar sau domeniul politic de lobby, dacă el spune acum că trebuie să aibă loc o repolitizare, nu știu ce să zic despre asta. Eu cred că societățile de care ne ocupăm sunt societăți extrem de deschise, ceea ce înseamnă că fiecare din acțiunile sau alegerile noastre cumva traversează imediat societatea. Așa că, dacă el spune că noi avem o – nu știu, a trecut foarte rapid când ai citit ce a spus el – dacă el spune că avem nevoie de o societate transparentă, eu cred că avem o societate foarte transparentă. Dacă eu ies afară și iau taxiul sau dacă ies afară și cumpăr una și alta, asta are imediat un efect politic, chiar dacă e ceva ce poate că el ar numi apoi, disprețuitor, un pas mic. Dar noi avem societăți foarte transparente, în care, practic, fiecare alegere, fiecare acțiune a noastră are un efect real și, în plus, chiar e monitorizată prin intermediul departamentelor de marketing sau al sondajelor de opinie care cercetează...

... fiecare acțiune.

T.S.: Da, fiecare acțiune a noastră. Așa că eu nu cred că trebuie să existe o repolitizare a structurilor, cred că oamenii trebuie doar să devină conștienți, poate, de starea în care suntem și că, de fapt, totul contează. Poate că am putea să formulăm așa.

Ai spus mai devreme că nu vii dinspre artă; am discutat despre formația ta ca economist, dar tu ai spus și că, într-un fel, ai vrut dintotdeauna să faci politică și că, pentru tine, a face artă e de fapt cea mai eficientă și susținută modalitate de a face politică. Ai putea vorbi mai mult despre asta?

T.S.: Da. Eu cred că sistemul parlamentar pe care îl avem e, poate, destul de eficient în sensul politicii pe termen scurt; el monitorizează exact nevoile pe termen scurt ale majorității. Așa cum departamentele de marketing monitorizează nevoile consumatorilor, el monitorizează nevoile majorității. Pentru chestiunile pe termen scurt e foarte eficient. Dar altfel, pentru chestiunile pe termen lung, cred că există o problemă. Unde discutăm noi

Scanned with CamScanner

valorile pe termen lung care se leagă de problemele pe termen lung? Cred că muzeul sau domeniul cultural – tocmai pentru că ele sunt atât de persuasive într-o societate transparentă, dat fiind că deciziile noastre sunt determinate de valorile noastre culturale – e locul în care poți începe să te ocupi de sursă, adică valorile culturale, în loc să te ocupi de administrarea sursei. Dat fiind că valorile culturale sunt încă, în mare parte, create cultural, și nu de către piață, pieței nu prea îi pasă de valorile culturale, o piață ar accepta orice valoare culturală. Ea nu propune ideologic un anumit set de valori culturale care trebuie să fie instituite. Noi tindem să asociem societatea sau piețele contemporane cu producerea unui anumit tip de cultură pe care apoi o numim cultură corporatistă, dar eu cred că trebuie să gândim cultura corporatistă ca pe o anumită cultură, și nu ca pe ceva produs în mod determinist de către piețe. Prin urmare, dacă cultura corporatistă ar putea fi arbitrară, ea ar putea fi complet altceva dacă oamenii ar dori ca ea să fie complet altceva, vreau să spun în mod structural, pentru o „piață".

Este posibilă o altă lume?

T.S.: În interiorul modurilor de funcționare pe care le avem noi, multe alte lumi sunt posibile; depinde doar dacă noi le dorim sau nu din punct de vedere cultural. Deci toate aceste lucruri pe care le spune Jacques Delors – iar eu nu cunosc cartea lui și nu ar fi corect să vorbesc prea mult despre el, pentru că trebuie să citești cartea exact – dar atunci când el spune „Trebuie să facem asta" și „Trebuie să facem ailaltă", în opinia mea, totul e administrație. În cele din urmă, e vorba de ce vor oamenii, e vorba de ceea ce oamenii prețuiesc din punct de vedere cultural.

H. G. Gadamer mi-a spus cândva că cele mai interesante aspecte ale conversațiilor sunt momentele de tăcere; tăcerea nu poate fi transcrisă.

T.S.: [*Râde*]

Scanned with CamScanner

Ca să schimbăm subiectul, de asemenea interesant e faptul că nu ai mai înregistrat de doi ani.

T.S.: Aproape trei.

Apoi am făcut o înregistrare la Manifesta. Practic, parcursul tău – în lumea artelor – abia începuse prin apariția ta la Manifesta, iar acum, când vorbim, numeroase lucrări ale tale sunt prezentate în același timp în întreaga lume. Așa că voiam să te întreb dacă mi-ai putea vorbi puțin despre starea actuală a lucrurilor, în ceea ce privește opera ta.

T.S.: Cred că ce s-a schimbat pentru mine de când am vorbit noi acum trei ani este că la acel moment credeam (și cred că e în continuare valabil) că eu aduc în domeniul expozițional ceva ce îi fusese străin. Deci eu aduc practic trei medii: cântatul, mișcarea sau dansul și cuvântul rostit, și introduc aceste medii în acest câmp căruia de fapt ele nu-i aparțin, dar e ceva logic, de vreme ce asta reflectă și ia în calcul ruptura produsă în axiomatica civilizațională. Astăzi mi-am modificat ușor modul în care percep asta: cred că ceea ce fac eu de fapt implică un mediu specific expoziției. Expoziția a fost întotdeauna ceva care se referă la oameni, adică la vizitatorii care merg prin acele spații ca indivizi și cărora o experiență artistică li se adresează ca indivizi. Asta e de fapt inovația expoziției, a expoziției publice lipsite de un tur organizat. Asta este specificitatea unei expoziții: faptul că ea poate să distingă cetățenii ca indivizi și nu, să spunem, cum cinemaul continuă să facă sau cum teatrul face de mii de ani, să se adreseze oamenilor ca „popor". Expoziția s-a referit întotdeauna mai degrabă la indivizi și la faptul că indivizii se văd și unii pe alții. Dacă revii la începuturile muzeului, atunci îți dai seama că el se referă foarte mult la ridicarea din punct de vedere cultural a claselor inferioare, făcându-le să-și schimbe modul de comportament. Arhitectura spațiilor expoziționale a reușit să distingă individul, ceea ce a implicat apoi posibilitatea ca indivizii să îi privească pe alți indivizi ca indivizi. Deci o

Scanned with CamScanner

persoană dintr-o așa-numită „clasă inferioară“ putea să se uite cum se comportă o persoană din așa-numita „clasă superioară“: muzeul era cumva guvernamental, în sens foucauldian. Și asta are mult mai mare legătură cu oamenii decât cu lucrurile, iar eu mi-am dat seama că unul dintre motivele pentru care opera mea a avut un anumit impact este, poate, faptul că expoziția devine cumva complet specifică din punct de vedere al mediului.

Istoricul Tony Bennett are o formulare foarte frumoasă pentru asta: el spune că operele de artă sunt, practic, „recuzită pentru performance-ul vizitatorilor“, și anume (în afară de ceea ce tocmai am spus eu) vizitatorul care merge dintr-un spațiu în altul, urmărind cum trece timpul și dându-și seama la sfârșit „Eu mă aflu la apogeul acestei evoluții.“ Deci e un fel de ritual la sfârșitul căruia individul e înălțat. Muzeul înseamnă, în mare măsură, progres.

Ce vrei să spui prin „progres“?

T.S.: E vorba de promovarea ideii că epoca noastră e o evoluție față de alte epoci și că noi trebuie să înțelegem asta pentru a înțelege cine suntem. În această viziune, muzeele nu se referă, în primul rând, atât de mult la opere de artă, cât la vizitatorii care au experiența a ceva și, mai ales, la vizitatorii care fac ceva în mod fizic, și anume mersul, avansarea. În cazul operei mele, s-ar putea susține că expoziția devine specifică față de ea însăși și omite ceea ce, într-un fel, poate că e puțin de prisos, „recuzita“, ca să spunem așa. Nu aș spune neapărat că asta e viziunea mea, însă asta a modificat cu certitudine modul în care eu îmi văd opera.

Am putea discuta despre propagandă?

T.S.: Cred că Jeff Koons a spus cel mai potrivit lucru despre propagandă: singurul lucru pe care poți să-l faci e s-o repeți. Asta e propoziția mea preferată, atunci când Jérôme Sans îl întreabă ceva și el spune „Îmi place să mă consider un propagandist“,

Scanned with CamScanner

apoi Jérôme Sans spune: „Dar ce crezi despre propagandistul adevărat?" Și Jeff Koons spune: „Cred că eu sunt propagandistul adevărat." Nu știu deloc cum s-ar putea formula asta mai bine. Cred că *Asta e atât de contemporan* funcționează în foarte mare măsură așa, chiar mai mult decât *Asta e propagandă*.

De asemenea e interesantă și chestiunea complexității. Rem Koolhaas spune că are aceeași abordare față de propagandă ca și tine și vrea ca eu să fac propagandă în favoarea complexității. Ești de acord cu el?

T.S.: Da, exact, așa cred. Cred că există o anumită lene în simplismul ecuației „tehnologia contemporană egal cultură contemporană", sau că ea inspiră cultura contemporană sau e factorul determinant decisiv în a stabili ce e contemporan. Cred că asta e ceva foarte simplist. Chiar și ceva precum tehnologia a ieșit din noi ca oameni, ca subiecți sau minți sau ființe inventive, așa că eu cred că putem inventa diferite lucruri, să spunem diferite tehnologii, poate tehnologii ale sinelui sau ceva de genul acesta, care sunt mai complexe și care nu sunt limitate de restricțiile materialului solid. În momentul acesta – nu ne lipsesc lucrurile materiale, dar ca să continuăm procesul de complexificare sau un fel de dezvoltare, sau poate că s-ar putea spune chiar progres, eu cred că trebuie să lăsăm aceste lucruri în urma noastră. După părerea mea, complexitatea crescândă va exista în subiectivitatea noastră, și când spun asta – nu o să-ți placă faptul că spun asta acum – îmi place foarte mult felul în care ești tu în viață, pentru că ești foarte artificial; meșteșugești sau modelezi subiectivitatea ta, modalitățile tale de interacțiune. Există anumite convenții ale interacțiunii, iar tu ai tendința de a le folosi pe cele mai multe, dar există și altele pe care tu le-ai inventat cumva și oamenii trebuie să suporte sau să înțeleagă asta, dar tu îți produci propriile tale jocuri. De asta felul tău de a fi e foarte interesant pentru mine și de asta am venit astăzi să te vizitez. Va trebui să scoți asta din interviu. [*Râde*]

Scanned with CamScanner

Ai putea vorbi mai mult despre această chestiune a personalității și complexității?

T.S.: Cred că personalitatea e ceea ce vrem noi să producem acum, personalități. Nu știu dacă Koolhaas se referă la același lucru, dar asta e ceea ce mă interesează pe mine: cum putem complexifica personalitățile? Pentru că, oare complexificarea supremă a unei personalități constă în faptul că astăzi avem un laptop cu care putem să scriem e-mailuri? Nu, asta e o unealtă, nici mai mult, nici mai puțin. Asta nu înseamnă că aceste unelte nu sunt justificate sau că nu au influență, dar e vorba de modul în care putem complexifica sau diferența mai mult la alte niveluri.

Un alt lucru interesant e că acum nu doar ai început să faci expoziții, dar ai început și să accepți comenzi, colecționari care îți cer să faci proiecte, nu doar in situ *– tu voiai să treci dincolo de* in situ*; voiai să faci aceste proiecte în așa fel încât ele să poată deveni efectiv lucrări ale colecționarilor. Voiam să te întreb dacă ai putea să-mi vorbești puțin despre experiența ta de până acum cu colecționarii și unde a funcționat ea, și, mai ales, despre proiectul tău din Köln, care a fost cenzurat.*

T.S.: [*Râde*] Nu știm ce s-a întâmplat.

Proiectul va fi continuat?

T.S.: [*Râde*] Nu a fost continuat! Cred că toată chestia cu lucrările pentru colecționari e foarte interesantă pentru mine deoarece, într-un fel, ea schimbă parametrii încă și mai mult decât, să zicem, opera mea de la expoziții, într-un anumit sens, deoarece în mod normal colecționarii vor cumpăra ceva ce vor deține. Asta se leagă de ceea ce tocmai discutam: o construcție, complexificare sau artificializare a personalității. Așa că, dintr-odată, ei fac unele lucruri. Fac lucrările mele, care sunt un fel de situații artificiale pe care ei le creează prin acțiunile lor, așa că eu cred – acest lucru ar trebui gândit mai departe – dar există această mutație de la a *avea* ceva la a *fi* ceva; această veche distincție

Scanned with CamScanner

filosofică prin care se trece de la una la alta chiar propriu-zis, iar colecționarii privați fac lucrările.

Altfel, am avut experiențe foarte plăcute cu colecționarii. Au fost foarte drăguți în privința faptului că trebuie să facă ceva, voiau să facă asta, am exersat împreună și fac în mod efectiv lucrările. Apoi, bineînțeles, există o altă economie înrudită cu achiziționarea unei lucrări pentru o colecție și anume că tu o poți împrumuta, de exemplu. Lucrările mele sunt specifice din punctul de vedere al contextului, sau unele dintre aceste lucrări ale colecționarilor sau cele mai multe din ele sunt specifice din punct de vedere al contextului; asta înseamnă că ei nu le pot împrumuta. Au existat momente în care acest lucru nu a fost foarte atrăgător pentru unii colecționari, când l-au înțeles.

A existat și o anumită lucrare despre masă. Îmi poți vorbi despre ea? În care un cuplu pleacă de la cină. Îmi place foarte mult lucrarea asta.

T.S.: [*Râde*]

Care e titlul lucrării?

T.S.: *Acele gânduri*. E cea mai recentă lucrare pe care am făcut-o și ideea mea a fost să fac o lucrare pentru colecționari în care încerc și să iau în calcul diferite atitudini față de colecții. Deci e o lucrare pentru colecționari care au un fel de relație foarte neprezentațională cu colecțiile lor. Nu se apucă să facă mare caz cu prezentarea colecției lor; ea doar există și dacă vrei să te uiți la ea te uiți, dar ei n-o să-ți spună nimic. Și dacă-i întrebi, ei sunt foarte modești și timizi în privința asta. Toate celelalte lucrări chiar fac ceva și tu te uiți la ele, așa că am vrut să fac una care să fie foarte, foarte ușor de făcut – una în care practic nu trebuie să faci nimic, dar e totuși o lucrare. Așa că lucrarea asta e pentru un cuplu, atunci când colecționarii au vizitatori. Să spunem că iau cina sau stau pe canapea. Să spunem că iau cina. După ce se servește felul principal, soția se ridică și după aproximativ patruzeci și cinci de

Scanned with CamScanner

secunde se ridică și soțul și se întâlnesc amândoi în altă parte a casei, să zicem în dormitor. Stau acolo patru-cinci minute, apoi se întorc acolo unde oaspeții lor mănâncă și se așază fiecare pe locul lui și continuă pur și simplu să mănânce. Dacă vizitatorii nu spun nimic, asta e tot. Dacă oaspeții întreabă „Unde ați fost? Ce ați făcut?" sau ceva de genul ăsta, ei spun: „Ei bine, e o lucrare de Tino Sehgal care se intitulează *Acele gânduri*". Deci lucrarea constă de fapt în gândurile pe care le-au avut oaspeții în timp ce gazdele au fost plecate. Deci e întotdeauna diferită, de fiecare dată. Asta dacă ei au avut vreun gând!

Dar titlurile? Unul dintre lucrurile legate de propagandă sunt în mod evident titlurile, legate și de complexificarea propagandei. Ce e extraordinar la titlurile tale e că nu le poți uita; asemenea unui copil care spune în fiecare dimineață „Asta e atât de contemporan". Care e rolul titlurilor? Sunt ele declanșatoare, purtători, sunt ele considerate parte a lucrării? Cum găsești titlurile? Care e rolul titlurilor?

T.S.: E o întrebare bună. Nu sunt sigur. Va trebui să mă gândesc mai mult la asta.

Mai adăugăm ceva la transcript!

T.S.: Evident, multe din titlurile mele încep cu „Asta este"[3] – pentru că e posibil. Pentru că ele au loc într-o anumită situație, astfel că cineva poate să spună „acest lucru de aici", „această situație este", ceea ce eu cred că e altceva decât dacă cineva ar scrie „asta e" ceva pe o foaie de hârtie, pentru că, bineînțeles, asta e doar o foaie de hârtie, nu e „ceva". Așa că, atunci când cineva spune ceva, eu cred că acesta este un nivel suplimentar al acestui lucru. Ceea ce urmează după asta e, în principal, acel ceva în jurul căruia evoluează lucrarea; e ca o ușă către lucrare.

3 „This is", în original, ceea ce uneori se traduce și prin „acesta este", „aceasta este" etc. (*N.t.*)

Scanned with CamScanner

O poartă.

T.S.: Bun, ăsta e un mod tradițional de a vedea asta.

Un portail *[o poartă].*

T.S.: Un *portail*. Asta cumva așa e. Uneori lucrările mele funcționează așa: când fac o lucrare, uneori știu care e titlul și apoi încerc să fac lucrarea în concordanță cu el. Dar alteori funcționează invers; știu cum ar trebui să fie lucrarea, dar în mod evident e...

Am uitat complet ce voiam să spun!

Vorbeai despre titluri și cum va fi lucrarea; asta e ceea ce este lucrarea. Acesta este Tino Sehgal, acesta este un birou, acesta este Parisul, acesta este februarie 2005, e ceva concret!

T.S.: [*Râde*] E vorba foarte mult de locul în care suntem. „Aici" are o valoare, e important, contează. Se leagă de ceea ce vorbeam. Uneori fac mai întâi titlurile și apoi lucrarea, alteori descopăr că e invers, dar e vorba și de crearea unui sistem. Așa că hai să spunem că, dacă un titlu e *Acesta este schimbul*, atunci e ideea mea despre ce este schimbul. Dacă lucrarea se intitulează *Asta e bine*[4], ea se leagă de ideea de a fi bun, dar și de bunuri. Titlurile sunt ca un volan al lucrării; cumva fac parte integrantă din ea.

4 „This is good", în original. (*N.t.*)

Scanned with CamScanner

Zaha Hadid

Hans Ulrich Obrist

stArt

Scanned with CamScanner

Interesul meu pentru arhitectură datează din anii '90, când am început să întâlnesc artiști care lucrau la proiecte arhitecturale, dar am început să lucrez în mod direct cu arhitecți la unele proiecte doar după ce m-am mutat la Galeria Serpentine, unde Julia Peynton-Jones invita în fiecare an un arhitect care să construiască pentru galerie un Pavilion de Vară. Cu Zaha Hadid am discutat despre abordarea ei ambițioasă a spațiului și a structurilor și despre interesul ei față de constructivismul rus. Legătura dintre opera lui Zaha Hadid și artiștii suprematiști ruși din prima parte a secolului XX a început cu proiectul ei de absolvire din 1976-1977 pentru Architectural Association: Tectonica lui Malevici. Zaha Hadid și-a urmat acest interes, iar în 1993 Muzeul Solomon R. Guggenheim din New York i-a cerut să creeze un proiect pentru expoziția lor enciclopedică despre avangarda rusă, Marea Utopie. Hadid aduce laolaltă diferite discipline. Ea are un impact semnificativ asupra orașelor viitorului din întreaga lume, subiect pe care îl discutăm în conversațiile de mai jos.

Scanned with CamScanner

HANS ULRICH OBRIST:

Într-un articol despre Premiul Pritzker, ai explicat faptul că ceea ce caracterizează viața contemporană e un „nou nivel de complexitate socială". Ai explicat că nu mai există deloc formule secrete sau soluții globale. Ai putea vorbi mai mult despre această noțiune de „complexitate socială"?

ZAHA HADID:

Ei bine, eu cred că modul în care sunt utilizate astăzi orașele e foarte diferit de trecut: ele nu mai sunt organizate în același mod. Cu certitudine, ele nu se mai întemeiază pe etica muncii – o etică protestantă, de fapt – conform căreia toată lumea trebuie să se ducă acasă la o anumită oră. Orașele nu mai sunt ocupate de un singur tip de locuitori: acum există o întreagă gamă de experiențe și influențe etnice și o agendă diferită a existenței. Nu mai există o tipologie anume și cred că asta a schimbat întreg modelul locuirii. Ca arhitect, clientul tău e foarte multe tipuri diferite de om – nu mai e o singură entitate – și cred că asta sporește bogăția spațiului. Ce rezultă de aici e faptul că oamenii vor să fie într-un „spațiu-eveniment": clădiri care nu sunt alcătuite dintr-un singur spațiu, ci dintr-un câmp de spații diferite. Cred că de asemenea foarte interesantă e examinarea modului în care se întâlnesc oamenii în zilele noastre: unde pot să stea jos sau în picioare. Nu mai există nicio ierarhie a modului în care poți utiliza aceste spații.

Dar extraordinarele tale proiecte de muzee? Mă gândesc mai exact la MAXXI, National Museum of XXI Century Arts, din Roma, ca și la proiectul tău pentru Guggenheim Taichung din Taiwan. Care e relația dintre complexitatea socială și proiectele de muzee?

Z.H.: Ei bine, discuția abordează ideea de muzeu ca o „cutie albă" și dacă cutia albă îți oferă cea mai mare flexibilitate. Zilele acestea

Scanned with CamScanner

dispui de varietate – varietatea spațiului – deoarece curatorii au foarte multe interpretări diferite ale spațiului atunci când proiectează expoziții. În muzeu nu e doar problema modului în care expui arta, ci și a modului în care curatorii pot, prin intermediul complexității, să interpreteze diferite indicii și diferite conexiuni.

Ai putea spune că muzeul pe care l-ai făcut în Cincinnati – Centrul Rosenthal pentru Artă Contemporană – e un bun exemplu pentru acest lucru?

Z.H.: Muzeul din Cincinnati e un muzeu „furnicar". E un tip de proiect foarte diferit, pentru că e un muzeu vertical din centrul Cincinnatiului. Ideea a fost de a face în același timp două lucruri: de a expune artă, dar și de a revitaliza zona centrală, pentru că centrele orașelor americane au murit din cauza suburbiilor. Interioarele orașelor au devenit cu adevărat părăsite: de asta primăria din Cincinnati a oferit centrului de artă contemporană acest teren, pe care să se construiască muzeul. Intenția a fost – deoarece terenul e foarte mic – de a crea spațiu „pe verticală". Și, pentru că e un spațiu vertical, asta înseamnă că circulația în interiorul muzeului e foarte importantă. Numeroasele scări diferite sunt esențiale, pentru că ele se împletesc unele cu altele. Deci poți avea o varietate nesfârșită de spații în interiorul acestui tip de mănunchi: de la săli foarte mici folosite doar pentru proiecții, la spații foarte ample, pentru expozițiile mai mari.

Mi-ai putea vorbi despre ideea care a stat în spatele lui Guggenheim Taichung; e un proiect enorm, nu-i așa?

Z.H.: Ar trebui să-l facem ca pe MAXXI, din Roma... va fi interesant de văzut ce se întâmplă, pentru că e într-adevăr foarte mare în termeni de dimensiuni și scară. Practic, sunt două aripi foarte mari legate printr-un hol foarte larg. Clădirea atrage spre ea multe direcții, așa că e construită orizontal, ca să conecteze toate celelalte părți. Există două axe: una e o operă/muzeu și cealaltă e

Scanned with CamScanner

o clădire de primărie și de birouri pentru politicieni. Ideea e că totul se conectează pe orizontală și verticală, așa că o înalți ca să faci birouri și o lungești ca să o legi de peisajul operei. E practic un spațiu pentru obiecte foarte mari și diferite tipuri de expoziții. Interiorul devine aproape o experiență organică, oarecum asemănătoare unei coline mari de gumă de mestecat, pe care o poți trage în diferite moduri. Îmi place să mă gândesc la el ca la o lucrare dansantă a Marthei Graham.

În termeni de muzee, există mai multe alte proiecte care au rămas nerealizate.

Z.H.: Cred că sunt destul de multe!

Câte sunt realizate și câte sunt nerealizate?

Z.H.: Doar o foarte mică proporție a lor au fost realizate. Dar acum lucrurile se schimbă mult.

... E interesant, întotdeauna m-am gândit „De ce nu mă invită cineva să fac muzee? Aș fi o persoană bună să facă muzee!", pentru că despre asta mi-am făcut lucrarea de absolvire. Iar de atunci încoace am fost implicată în foarte multe proiecte de muzee. Adică, am făcut și aici [în München] unul... care nu a fost realizat!

Da, Muzeul Brandhorst, poți să ne vorbești puțin despre asta? E un muzeu privat nerealizat, nu-i așa?

Z.H.: E un proiect foarte mic. Din nou, am încercat să oferim spațiu suplimentar muzeului, respectiv să tăiem înăuntru un spațiu ca o stradă interioară, unde să poată exista un spațiu public intern. Am fost de acord să creăm două săli – două spații care să fie conectate prin poduri – și toate conexiunile să ducă la galerii separate. Era destul de frumos și de compact. Nu cred că lui Cy Twombly i-a plăcut acest proiect. [*Râde*] Asta cred eu. Oricum, e în regulă, proiectul a fost acordat unor prieteni ai mei, așa că e în regulă...

Scanned with CamScanner

Muzeul a jucat întotdeauna un rol semnificativ în cariera ta, încă de la începutul operei tale și de la lucrarea de absolvire, până la proiectele actuale. La fel s-ar putea spune despre „stații", care constituie o bună parte din lucrările tale trecute și prezente.

Z.H.: În momentul acesta avem cinci proiecte în Italia, aproape toate fiind un fel sau altul de „stație": un terminal de transport în Salerno, și facem două gări, una în Napoli și una în Florența. Gara din Napoli e ca un pod peste căile ferate. Poți coborî ca o apă curgătoare spre oricare cale ferată. În termeni simpli, există un contur al acoperișului și dedesubt o serie de spații interioare care nu sunt foarte liniare: asta oferă un fel de spațiu unduitor care aduce în interiorul gării foarte multă lumină. Ideea e că te poți mișca în sus și în jos de-a lungul spațiilor ca să ai acces la toate căile ferate, pentru că stai deasupra lor, și nu doar de o parte sau de alta a gării. Mai facem o gară lângă Bilbao, în Durango. Facem de asemenea un mare plan general în Singapore și două planuri generale în Bilbao, pentru o zonă de lângă râu în prezent abandonată. E o inițiativă interesantă.

Ai numi sau nu arhitectura ta una spectaculară?

Z.H.: Dacă vrei să fii discret, nu construi un munte... Știi, e o chimie foarte fină la oamenii care spun că nu ar trebui să practice o arhitectură impresionantă sau atractivă și care devin apoi reacționari. Trebuie să fii atent, pentru că foarte mulți arhitecți pe care îi cunosc, care ar trebui să fie deschiși și liberali, dintr-odată devin mai degrabă conservatori.

Ultima întrebare: ai spune că te miști încet sau repede?

Z.H.: Ce e ciudat e că, dacă te uiți la Vitra [o remiză de pompieri din Weil am Rhein, în Germania], totul se baza pe mișcare, dar în realitate eu voiam un spațiu care să fie, de fapt, foarte calm. Intenția mea ar putea fi să am de-a face cu viteza, dar experiența efectivă poate fi foarte diferită. Cred că e important să ai o

Scanned with CamScanner

varietate de experiențe. Adică, nu ai doar un singur tip de experiență în nicio carieră sau activitate. Cu siguranță, rolul arhitectului se referă foarte mult la varietate: într-o casă e complet altfel, în spațiul public e complet altfel. Ce vreau să spun e că s-ar putea ca eu să folosesc unele dintre aceste idei ca să explorez o situație spațială, dar în cele din urmă se ajunge la altceva.

Arhitectură mobilă

Mi-ai spus că, încă de la început, un vis al tău a fost să proiectezi arhitectură mobilă.

Z.H.: Sau lucruri care se mișcă, asemenea elementelor cinetice create pentru Muzeul Guggenheim din Taichung, unde galeriile interioare ar putea fi transformate radical; a explora ideea zborului în spațiu, a scheletului etc. Ambele proiecte ar putea fi văzute ca precursoare ale acestei lucrări [Container Mobil Chanel pentru Arta Contemporană, Paris].

La ce ne putem aștepta de la spațiul interior al Pavilionului de Artă Mobilă din Paris?

Z.H.: În interiorul pavilionului va exista o serie de „pânze de păianjen", care vor fi folosite pentru sprijinirea ecranelor și a pereților despărțitori pe care este expus materialul nostru documentar despre „turnuri".

Deci pânzele de păianjen vor fi un element de expunere – cum v-a venit ideea asta?

Z.H.: Explorăm acest limbaj încă de când am făcut *Elastika* [2005] pentru Târgul de Design din Miami și *Mesa* [2007] pentru Vitra – e ideea de a întinde lucrurile, ideea de nervuri și bifurcații. Aici am continuat acea direcție de cercetare, aplicând-o la un spațiu interior.

Scanned with CamScanner

Deci înăuntru va exista un laborator de cercetare. Ce te-a făcut să decizi să faci o expoziție „a turnului"?

Z.H.: M-am gândit că ar trebui să ne concentrăm pe o ramură a cercetărilor noastre, iar această idee a abandonului apărea în toate lucrările noastre geometrice.

Vizionara Etel Adnan a scris un text minunat despre pavilionul tău. Ea vorbește despre faptul că ideea acestui pavilion e foarte cosmopolită, iar mie asta mi s-a părut foarte interesant: un pavilion pentru lume.

Z.H.: Da, pentru că el a fost conceput pentru a călători, nu se leagă de un context anume și nu e înrădăcinat într-o singură zonă. E înrădăcinat într-un context global, ceea ce îl face mult mai urban sau cosmopolit.

Poate să apară oriunde. În textul ei, Adnan spune și că, dacă te uiți la pavilion, e aproape ca și cum ai aștepta să pleci într-o nouă călătorie. Ar putea să meargă în deșert – ar putea fi ceva frumos.

Z.H.: Sau ar putea să meargă la țară. Sau ai putea să-i adaugi anexe; ar putea să crească, să facă copii.

Asta ar fi minunat, ar putea deveni un întreg oraș.

Z.H.: La un moment dat s-a discutat așezarea lui pe Tamisa.

Asta e interesant, pentru că, atunci când a văzut șantierul din Paris, Etel Adnan a spus că a avut impresia că întâlnise o barcă; o forță incredibilă a unui fel de barcă eșuată.

Z.H.: Pentru că au construit pavilionul ca pe o barcă, cu un cadru cu tot felul de lucruri legate de el – e ca o formă de construcție navală. Ar fi fost absolut uluitor, pentru că ar fi construit-o din două jumătăți, apoi le-ar fi dus cu bacul pe Tamisa și ar fi asamblat părțile pe teren.

Ar fi fost un proces foarte interesant. Într-un interviu anterior mi-ai spus că muzeul ar putea să treacă dinăuntru în afară, în oraș. Vezi

Scanned with CamScanner

cumva pavilionul ca pe o structură urbană, conectată în mod inextricabil la orașul în care e instalat?

Z.H.: Ce e interesant e că e vorba nu doar de modul în care clădirea stă sau se încastrează în urbanitate, dar și de modul în care urbanitatea e atrasă în interior, astfel că interiorul devine parte a exteriorului – chiar dacă e ceva solid, clădirea nu trebuie să fie transparentă. Asta se întâmplă în foarte multe proiecte.

A existat o revelație pentru Pavilionul de Artă Mobilă? Unde a apărut ea?

Z.H.: A apărut din necesitatea de a face ceva care să nu fie plat, dar eu mă concentrez de asemenea foarte mult asupra ideii de metodologie organică, prin care, cu ajutorul calculatoarelor, aceste forme ar putea fi fabricate digital – asta a fost foarte interesant. Așa am ajuns la el, nu prin mult desenat.

Ne poți spune care sunt sentimentele tale față de starea lumii în acest moment anume din timp?

Z.H.: E păcat, pentru că toată lumea e foarte pesimistă, ca și cum ar fi sfârșitul universului. Ne gândim încontinuu la ecologie, nu avem voie să construim orice, în schimb renovăm toate clădirile existente. Am fost recent în Beijing, care e un oraș extrem de incitant – acolo chiar prețuiesc chestiile vechi și chestiile noi. E uimitor faptul că poți urmări, în timpul vieții tale, cum un oraș atât de mare se ridică în fața ochilor tăi.

Poate că e momentul să părăsești pământul și să construiești pe alte planete; te-ai gândit vreodată să construiești pe lună?

Z.H.: Ar fi nevoie de încă o viață.

Da, dar ar fi extraordinar ca proiect.

Z.H.: Da, ar fi extraordinar ca proiect, dar cred că provocarea e – și asta e întreaga teză – de a construi ca pe o altă planetă, dar pe pământ. Aproape ca o abatere de la gravitație, regândind

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

arhitectura, regândind tipologia și problema urbană. Întreaga fluiditate e ca un fel de nor în mișcare, dar el e staționat aici.

Deci a schița ceea ce e extraterestru pe pământ; minunat.

Influența suprematismului

Există mai multe capitole ale interesului tău față de ruși: proiectul tău de absolvire din 1976-1977 de la Architectural Association, „Tectonica lui Malevici" – un hotel de pe Podul Hungerford din Londra, expoziția „Marea Utopie", o expoziție despre avangarda sovietică de la Muzeul Guggenheim din New York, din 1992, și acum „Zaha Hadid și suprematismul" de la Galeria Gmurzynska din Zürich. Cum a apărut acest interes față de avangarda rusă?

Z.H.: A început să mă intereseze din cauza lui Elia Zenghelis, profesorul meu de la AA [Architectural Association]. Era un profesor extraordinar. L-am cunoscut pe Elia în primul meu an; a ținut o prelegere despre constructivismul rus în 1972-73. Era un personaj extrem de magnetic; îi cucerea cumva pe toți. Era ca un performance.

Deci era expert în constructivismul rus?

Z.H.: Nu expert, dar vorbea despre asta. Apoi, în anul patru, ni s-a dat un proiect, Tectonica lui Malevici. Ideea era că, dacă o secțiune dintr-o sculptură a lui [Kazimir] Malevici ar fi suprapusă peste un context urban, ea ar deveni arhitectură. Așa că ni s-a dat acest studiu de a găsi o scară pentru asta, trebuia să-i oferim un amplasament. Eu am suprapus Tectonica lui Malevici peste Podul Hungerford din Londra, într-o serie de straturi orizontale.

A mai existat un proiect foarte timpuriu pentru un pod care traversa fluviul, pe care l-ai făcut la AA. Mi-ai putea vorbi despre asta?

Scanned with CamScanner

Z.H.: A fost un alt proiect din anul cinci, teza mea de anul cinci, Muzeul Secolului al XIX-lea [1977-8] de la Gara Charing Cross. Pe celălalt mal al fluviului se află South Bank Centre, care e un experiment al secolului XX. Așa că ideea cu podul a fost că el a început într-un secol și a traversat Tamisa către secolul XX. Ea explora ideea că, în context urban, arhitectura contemporană nu mai e în aceeași poziție ca în prima parte a secolului, când rădeai terenul pentru a porni iar cu un model nou. Arhitectura contemporană nu e neapărat sensibilă la mediul ei, pe de o parte, dar nici nu îl distruge, pe de altă parte. Muzeul Secolului al XIX-lea consta, practic, din două grinzi încrucișate, una fiind un hotel și cealaltă un muzeu, deasupra gării existente. Au existat idei de juxtapunere, suprapunere, diferite tipuri de programe, diferite alăturări, o alternativă sau un tip diferit de lume, în care ți s-ar permite să faci lucruri pe care într-un mediu domestic sau de lucru poate că nu le-ai face. Iar asta a provenit din interesul meu față de avangarda rusă – ideea elevației orizontale.

În anii '70 și '80 era ceva neobișnuit ca un arhitect să se întoarcă la un artist precum Malevici, care a spus „M-am transformat în zeroul formei." Atunci când ai reluat tu constructivismul rus, acesta nu era la modă.

Z.H.: Nu, deloc. Când mi s-a dat acel proiect, nu știam nimic despre ruși sau Malevici, dar la momentul acela a existat o relansare a interesului, din cauza expoziției. Apoi am citit *Ville et révolution*[1] de Anatole Kopp despre constructiviștii ruși și niște cărți despre El Lissitzky.

Apoi ai devenit partener în Office for Metropolitan Architecture, împreună cu profesorii tăi, Elia Zenghelis și Rem Koolhaas, iar

[redacted]

1 „Orașul și revoluția", în franceză în original. (*N.t.*)

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

proiectele tale au continuat să se refere la ruși. Ce anume te-a interesat, ca practică?

Z.H.: Motivul pentru care rușii ne-au interesat atât de mult nu au fost investigațiile lor formale și picturale, ci, în termenii arhitecturii și planului de activitate, faptul că erau foarte inventivi. În anii '20, în Rusia a existat un nou tip de ordine socială, care a făcut posibilă producerea anumitor idei noi și a unor planuri de activitate noi. La sfârșitul anilor '70, când în Occident a existat o recesiune economică generală, fundalul economic pentru această operă era pregătit, în sensul că ți se părea că poți injecta anumite idei care ar putea să le genereze sau revitalizeze.

În textul tău pentru expoziția din Zürich spui că avangarda anilor '20 nu doar a anticipat concepția urbanistică a anilor '50, dar a făcut și proiecte care anticipau megastructurile utopice de la mijlocul anilor '60.

Z.H.: Da. Într-un fel, a existat o paralelă între aceste două situații.

Dacă cineva se uită la lucrările expuse în 1983 la expoziția ta de la AA, cum ar fi tabloul Lumea (89 de grade), *toate aceste lucruri pe care le-ai făcut în legătură cu constructivismul încep să se lege. Era, cumva, o fuziune a tuturor acestor lucruri. Multe aspecte – gravitația, deformările, transformările liniei – toate aceste lucruri vin din constructivism.*

Z.H.: Da. În anul acela s-au întâmplat multe: am făcut reședința prim-ministrului irlandez [1979-1980] și Eaton Place din Londra [1981-1982], apoi am făcut într-o lună Parc de la Villete [Paris] și Peak [stațiune balneară nerealizată pentru Hong Kong], care se baza pe peisaj și propunea o nouă geologie sau o nouă ecologie. Ce a pătruns în opera mea în perioada aceasta a fost linia continuă care are multe curburi și traiectorii diferite pe o singură suprafață, iar în desene distorsiunea a evoluat din ce în ce mai mult, folosind diferite perspective.

Scanned with CamScanner

Desenele tale sunt lucrări autonome!

Z.H.: Ce e foarte trist e că mii de ani de perfecționare a desenului au dispărut în douăzeci de ani.

Din cauza calculatorului?

Z.H.: Da. Bineînțeles, acum putem lucra mult mai bine la calculator. Dar măiestria artistică a dispărut.

Îți amintești ziua în care ți-a venit ideea pentru Peak?

Z.H.: Mi-a venit de fapt din proiecte anterioare; nu cred că a venit de la sine. Într-un fel, a început cu Tectonica lui Malevici. Cerințele de concurs pentru Peak erau foarte similare cu planul de activități pentru Tectonica lui Malevici. La momentul acela, unitatea de la AA se ocupa cu faptul că existau anumite tendințe și tradiții moderne care încă nu fuseseră documentate și investigate și, deoarece școala funcționa ca un fel de laborator de creare de idei noi în arhitectură, această muncă a început. Un alt lucru important pentru noi era să ne înțelegem și să ne creăm opera în cadrul tradiției secolului XX – era important să privim în urmă la anumite lucrări moderniste, ca la un fel de material de fundal pentru munca noastră.

Unde crezi că intervine, în clădirile tale, cea mai importantă conexiune cu suprematismul?

Z.H.: Întreaga idee a ușurimii, a plutirii, a structurii și a modului în care ele se sprijină ușor pe pământ. Totul se leagă de asta.

E foarte interesant să vezi desenele suprematiștilor și desenele tale împreună, pentru că vezi ambiguitățile suprematismului. Foster a scris că în tablourile tale ai exploatat aceste ambiguități, mai ales modurile în care formele lui pot fi interpretate ca orizontale sau verticale, iar spațiile retrase sau plane în același timp. Există o idee a unor spații deformate. Îți dai seama

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

că e bi- și tridimensional: bidimensionalitatea peretelui devine trei dimensiuni și reliefurile devin două dimensiuni. Totul ține de ambiguitate.

Z.H.: Da. Asta a fost influența rușilor, dar nu a desenelor – a unor fotografii precum cele ale lui [Alexander] Rodcenko.

Ultima oară când am făcut un interviu am discutat despre obiectele zburătoare ale lui Rodcenko, care sfidează gravitația.

Z.H.: Da. Rușii erau foarte interesați de asta: cucerirea universului. Iar opera lor era foarte cosmică. Asta se vede mai târziu, la Sputnik, Yuri Gagarin și toate proiectele lor spațiale. Cred că începutul secolului XX trebuie să fi fost o perioadă foarte palpitantă, nu doar în Rusia, ci și în Germania și America.

A fost o perioadă transdisciplinară, nu doar în arta și arhitectura rusă, ci și în dans, cu Ballets Russes. Ai putea vorbi despre prezentarea expoziției?

Z.H.: E ca un tablou 3D în spațiu; o explozie în spațiu. Într-un fel, expoziția e ca o întrunire a formelor liniare și a peisajului. Toate aceste lucrări noi se referă la peisaj și topografie, așa că a sta pe canapea e ca și cum ai sta în peisaj. Peretele negru pe negru e o înregistrare dintr-o sală a expoziției „Marea Utopie", care era neagră, iar tablourile erau negre. Singurele culori de aici sunt roșul și ocrul portocaliu ale lui Malevici. Apoi mai era un Rodcenko negru, pe negru care era în legătură cu peretele negru pe negru.

Richard Hamilton a spus cândva că ne amintim doar expozițiile care inventează un element de expunere. Unul din motivele pentru care expoziția „Marea Utopie" este atât de memorabilă e faptul că tu ai suspendat toate tablourile. Ce a determinat ideea de a suspenda lucrările?

Z.H.: A fost această idee a plutirii: suspendarea în spațiu, nu legarea de perete. Se baza pe expozițiile istorice ale suprematismului,

Scanned with CamScanner

dar cu o interpretare nouă. Vedeai toate lucrările dintr-odată. De asta îmi place Guggenheim – din cauza capacității de a vedea diferite perspective în același timp. Și am descoperit mult mai târziu că Frank Lloyd Wright a făcut unele desene timpurii provizorii despre o modalitate de expunere a lucrărilor pe rampe prin suspendarea lor.

Deci e, de fapt, o idee pe care a avut-o Frank Lloyd Wright?

Z.H.: Da. Eu nu am știut asta. Am descoperit mai târziu.

Trebuie să fi fost vorba de telepatie. Ai făcut ceea ce intenționase el.

Z.H.: Am folosit paravanele din muzeu ca să expunem afișe, ceea ce te împingea spre marginea rampei. Am vrut să folosim spirala ca să spunem o poveste și a început să apară ideea de mișcare uniformă. Voiam să vedem cum puteai întrerupe asta prin obstacole. A existat întotdeauna o opoziție sau o tensiune între suprematism și constructivism, între [Vladimir] Tatlin și Malevici, pe care noi am adus-o la lumină. Și a existat o legătură între cele două spirale: spirala lui Tatlin [*Monument al Internaționalei a Treia*, 1919] și spirala rotondei. Ea se leagă de Samarra, de spirala lui și de minaretul din Irak, ca și de Turnul Babel.

Ai amintit și faptul că a existat un moment aproape religios atunci când ai despachetat Pătratul negru.

Z.H.: Da. Toți curatorii din lumea artistică rusească erau acolo, ca să asiste la deschiderea cutiei și la atârnarea *Pătratului negru*, la ora 2 dimineața. Era un moment important, pentru că era prima oară când toate republicile sovietice fuseseră deschise. Acum toate sunt state separate, dar atunci se aflau încă sub stăpânire sovietică și erau o singură țară. Dar ele se deschiseseră, astfel că puteai împrumuta material. Dacă ai face acea expoziție acum, ți-ar fi greu să obții lucrările, pentru că ar trebui să le împrumuți de la nu știu cât de multe țări. A fost un moment unic.

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

A fost o șansă temporară. Discutăm despre utopia începutului de secol XX din Rusia. Dar utopia de acum? Cum vezi utopia acum, în 2010?

Z.H.: E o epocă interesantă, pentru că în urmă cu treizeci de ani exista extrem de multă suspiciune și lipsă de credință în arhitecți și arhitectură. Asta nu neapărat s-a schimbat prea mult, dar cred că există mai mult optimism. Există o prosperitate și o însuflețire incredibile. Țări precum Olanda au realizat întotdeauna proiecte; acum e vorba de Asia și Orientul Mijlociu. Dar nimeni nu a combinat toate problemele într-un singur proiect pentru o singură țară. Nimeni nu a făcut un plan general al unui oraș care să aducă toate ideile în același loc, cum ar fi orașul american ideal sau Berlinul sau mai știu eu ce. Nu există un loc ideal. Nu a fost fructificată șansa de a reconstrui Beirutul, de exemplu. De asta cred eu că încă predomină aceste idei de suprapuneri și juxtapuneri în cadrul unui anumit context, pentru că nu discutăm despre demolarea întregului loc. Ca să intri în relație cu clădirile existente trebuie să te ocupi de idei despre stratificare. Și cred că ar trebui să existe mai multe cercetări despre locuirea adecvată. Cum locuim? Cum arată spațiile noastre de lucru? E un spațiu verde sau un non-spațiu? Impactul asupra orașului atunci când se construiește ceva. Asta încă nu s-a făcut, de fapt.

Nu a existat niciun proiect grandios precum Brasília lui Niemeyer, de exemplu.

Z.H.: Cred că proiectul Rosga ar fi putut să fie ceva interesant la scară foarte mare, un fel de plasă de cumpărături. Ar fi putut să fie o utopie foarte drastică.

În perioada constructivistă din Rusia a existat un contract social clar.

Z.H.: Erau niște oameni care aveau o politică foarte ideologică. Nimeni nu mai face acum acest tip de muncă. Poate că ea va apărea în locuri foarte dificile precum Irak, Palestina, Medellín

Scanned with CamScanner

sau Caracas – aceste locuri care sunt foarte răvășite; din asta va rezulta ceva.

Acum există acolo unii arhitecți tineri foarte interesanți. Am fost vara asta în Medellín, unde există niște arhitecți tineri de treizeci, treizeci și cinci de ani, care fac o muncă fantastică, generând realitate și schimbare.

Z.H.: Aceasta ar putea fi modalitatea care va apărea. Pentru că există greutăți, există sărăcie, există lipsa siguranței.

În Medellín arhitectura chiar are un impact. Au plasat deasupra mahalalelor biblioteci, cu funiculare, și dintr-odată cartierul s-a schimbat. Arhitectura poate să schimbe lucrurile. Tu ai o utopie, un vis nerealizat timp de douăzeci și cinci de ani?

Z.H.: Să merg în vacanță! Nu. Sunt foarte multe lucruri care nu au fost făcute, de la mici detalii, la imaginea de ansamblu. Sunt curioasă față de anumite părți ale lumii, cum se vor dezvolta ele. Îmi pun întrebarea „Cum gestionezi orașul Cairo?" Sau „Cum faci ordine în Bagdad?" Sunt probleme foarte dificile.

Care e sfatul tău pentru un tânăr arhitect?

Z.H.: Știu din experiență că fără cercetare și experimentare nu se poate descoperi prea mult. Prin experimentare, ți se pare că o să găsești un lucru, dar de fapt descoperi altceva. Asta cred eu că e cu adevărat incitant. Descoperi mult mai multe decât voiai. Așa că eu cred că experimentarea nu ar trebui oprită niciodată.

Cum să proiectezi o expoziție

Întrebarea mea se referă la proiectarea de expoziții. Pare să existe o istorie aproape uitată a proiectării de expoziții. Ca să combatem

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

această amnezie, aș vrea să știu cum ai început să lucrezi la proiecte de expoziții și ce înseamnă pentru tine acest mediu.

Z.H.: A început cu faptul că noi ne-am făcut propriile noastre expoziții și am vrut întotdeauna să creăm ceva asemănător unei halucinații în acel spațiu. Ideea primei mele expoziții datează din 1976 sau 1977. A avut loc la AA [Architectural Association], în Londra, și a fost una dintre acele expoziții studențești în care încerci să faci de toate. Am făcut niște cutii foarte mari, ca niște fragmente arhitectonice, care au ajuns în sala rezervată membrilor AA. Și am fost acuzați că suntem imperialiști de un arhitect binecunoscut, care conferența acolo atunci; critica era că distrusesem un spațiu englezesc foarte frumos. A fost foarte curios, ca să nu spun mai mult.

Ai putea să-mi spui mai multe despre aceste expoziții timpurii de la AA?

Z.H.: Am făcut doar o sală de la AA; era un fel de tombolă. De exemplu, am făcut pe podea un câmp întreg, am pus pe jos table negre și am pictat podeaua, așa că, în loc să fie o pictură pe perete, era una pe podea. Ideea a fost ca și podeaua să fie interesantă – puteai să calci pe o pictură și să calci pe linii. E ceva similar cu instalația noastră recentă din una din grădinile de la Villa Medici din Roma [*Rețele*, 2000], chiar dacă asta era mai tridimensională, în timp ce sala de la AA era mai plană.

Ce e interesant e să testezi idei despre modul în care poți instala artă sau obiecte – cum le poți conecta cu ajutorul unei teme. Dar poți, de asemenea, să iei unele dintre ideile care te interesează și să încerci să le testezi pe ceva cum ar fi un model la scară. Nu sunt proiecte de testare propriu-zise, dar, în mod evident, ele se leagă de acel ceva la care lucrezi atunci. Se poate compara și cu producerea unei cărți: proiectul devine un produs de sine stătător. La fel e și cu instalațiile, în cazul cărora, în acel moment, pui în legătură aceste părți într-un mod anume.

Scanned with CamScanner

În termenii istoriei proiectării de expoziții, a existat un mare avânt la începutul secolului XX. În 1921, de exemplu, constructivistul german Erich Buchholz și-a transformat până și apartamentul într-o instalație.

Z.H.: Asta e interesant, pentru că în atelierul lui Mondrian din New York totul e de Mondrian. Nu a fost proiectat ca instalație, ci mai degrabă ca mediu complet. Însă marea problemă a istoriei expoziției din secolul XX a fost și că oamenii foloseau orice moment posibil pentru a mai explora o idee. A existat foarte mult interes pentru folosirea oricărei dotări pentru a testa și comunica o parte a discursului care avea loc. Bineînțeles, la momentul acela exista și importanța multor expoziții dintre artă, arhitectură și stil de viață – despre cum vom trăi în viitor, cum vom munci. A existat o preocupare intensă față de existența viitoare, care a scăzut după o vreme, pentru că viitorul era văzut mereu ca unul mai degrabă întunecat. Dar presupun că asta se leagă și de toate Expozițiile Mondiale, unde existau multe medii concepute să exploreze idei de transport – idei legate de industrie. Deci au existat trei forme diferite de instalații sau, să spunem, de explorare a vieții dintr-un spațiu închis. Mai târziu, oamenii au devenit mult mai blazați, deoarece credeau că știu totul: călătoreau și vedeau tot felul de lucruri, așa că nu simțeau că ar exista vreo nevoie de a se mai confrunta cu aceste lucruri.

Cu alte cuvinte, „anii de laborator" luaseră sfârșit?

Z.H.: Da. Nu îmi place să spun asta, dar în multe muzee curatorii au viziuni foarte curioase despre modul în care trebuie expusă arta. De exemplu, singurul motiv pentru care am putut să facem ce am făcut la Guggenheim în 1992 a fost că programul era foarte strâns; am putut s-o facem pentru că nu exista timp pentru a schimba lucrurile prea mult. Dar ideea dominantă pare să fie aceea că poți să vezi arta doar într-un moment de tăcere absolută – că poți să pui doar un tablou aici și unul dincolo, un obiect aici și unul dincolo. Înmănuncherea și compactarea sunt

Scanned with CamScanner

practic necunoscute în scena artistică, cel puțin în ce privește tablourile. Dar tablourile suprematiste, de exemplu, nu erau gândite niciodată să fie izolate în cubul alb: ele făceau parte dintr-un câmp sau „cosmos". Acesta este un alt lucru care cred că e un test pentru un anumit mediu, pentru că majoritatea acestor condiții sunt interioare. Prin intermediul condițiilor interioare poți pune în discuție modul în care oamenii văd lucrurile. Eu cred că precauția curatorilor provine din faptul că ei cred că percepția e fixă – că există un singur mod de a percepe lucrurile. Ei nu-și dau seama că asta nu neapărat face rău lucrărilor. Am fost foarte șocată de cât de rigidă e expunerea unei lucrări în context muzeal.

Cubul alb conține ideologia muzeului ca „spațiu neutru".

Z.H.: Varietatea îți oferă mult mai multă flexibilitate curatorială. Un spațiu minimalist poate funcționa bine pentru anumite instalații, dar cu siguranță nu în toate privințele. Tate e un exemplu bun, pentru că acolo există o teză nu doar despre ce trebuie avut în vedere, ci și despre modul de instalare a artei. Asta funcționează bine în spațiile lor, în general, dar eu totuși nu cred că pune în cea mai bună lumină multe lucrări, pentru că ajungi să vezi totul în exact același mod. Nu cred că funcționează prea bine pentru tablouri.

Vreau să spun, o expoziție e ceva unde vrei să te duci ca să vezi cu ochii tăi, altfel ai putea să te uiți doar la catalogul expoziției. În primul rând, există impactul pe care un mediu îl are asupra ta, dar există și efectul lui de a te face să te uiți la o anumită lucrare într-un anumit mod. Un exemplu ar fi expoziția din 1992 de la Guggenheim, unde am făcut o sală de cinci pe cinci [metri] în care am expus toate lucrările lui Liubov Popova și Rodcenko pe pereți de plexiglas, astfel încât vizitatorii să le poată vedea și ca pe un spațiu al diferențelor. Am încercat să-i instalăm pe toți constructiviștii ruși aproape ca și cum ar fi fost expuși la momentul acela, dar în moduri diferite, deoarece erau

Scanned with CamScanner

prezentați în galerii diferite. Și am încercat să înfățișăm parcursul, începând cu tablourile, continuând cu reliefurile care explorau „cultura materialelor" și sfârșind cu sculpturile și instalațiile spațiale. Pentru expoziția de tablouri de cinci pe cinci, m-am gândit că ar trebui să vopsim în negru un perete din fundul spațiului, pentru că mi se părea că tablourile negru pe negru ale lui Rodcenko nu puteau fi văzute bine pe un fundal alb. Ideea a avut nevoie de ore de negociere, dar a funcționat extrem de bine din două motive: în primul rând, te trăgea spre fundul spațiului, dar când ajungeai acolo începeai în sfârșit să distingi între nuanțele subtile. De asemenea, cred că e ceva care seamănă cu filmul și care nu e identic cu viața reală. Oamenii cred întotdeauna că existența normativă e un absolut – de unde această încastrare a lucrărilor într-un fel de spațiu minimalist, dat fiind că acesta e văzut drept cel mai normativ și puritan spațiu. Așa că ce e interesant la expoziții e că ele îți oferă o perspectivă instantanee asupra a ceva și îți permit să instalezi aceeași expoziție în multe moduri diferite, cu multe perspective diferite.

E interesant, de asemenea, să iei în calcul și privitorul. Primul lucru care devine vizibil în desenele tale pentru spații expoziționale e această libertate reală a privitorului. Asta se leagă și de anii de laborator, pentru că la începuturile muzeelor moderne, ideea era ca privitorul să se poată mișca liber prin spațiul expozițional, într-un mod non-liniar. Deci era exact opusul modului în care se prezintă astăzi, când muzeul atinge apogeul liniarității lui prin „modelul ghid audio".

Z.H.: Unul dintre motive e că, în primii ani, lucrarea care era expusă era încă în lucru. Apoi a existat un moment în care oamenii au avut impresia că arta modernă s-a terminat – că pictura modernistă, ca perioadă, luase sfârșit. Drept rezultat, lucrările au devenit foarte valoroase, ceea ce a dus la ceea ce s-ar putea numi o incredibilă „constipare" a modului în care erau ele percepute: „Aceasta este o lucrare foarte importantă, care nu ar trebui așezată lângă lucrarea

Scanned with CamScanner

altcuiva" sau „Poți vedea această lucrare într-un singur mod". Astfel, muzeele au devenit niște instituții foarte dogmatice. A fost sfârșitul ideii de laborator, de experimentare.

Dar în expoziția ta și în proiectele tale de muzee există o legătură evidentă cu acest laborator modern. Ce crezi despre această legătură și prin ce diferă ceea ce faci tu de ceea ce s-a făcut în trecut?

Z.H.: Când am făcut primele proiecții, foarte ciudate, oamenii le-au luat drept reprezentări picturale sau vizuale. Dar ceea ce au făcut ele de fapt a fost să conteste percepțiile oamenilor despre cum să fie prezentată arhitectura, în ce mod, și de asemenea despre cum călătoresc ochii tăi de-a lungul peretelui, pentru că nu exista neapărat un punct sau o perspectivă de colț. Asta duce la ideea că nu există o perspectivă singulară, nu există un colț singular, ci mai degrabă o multitudine de perspective. De asemenea, implică un fel de organizare organică, una care nu e un sistem închis. Într-adevăr, pentru mine cel mai important lucru e că aceste sisteme nu se mai referă la întreg; ele sunt compoziții incomplete, și nu sisteme închise de organizare. Toate acestea au de-a face cu porozitatea în organizare – ideea spațiului absolut a trecut în ideea a diferite alăturări, prin care poți vedea lucrurile de mai multe ori. Asta mi s-a părut întotdeauna uimitor, pentru că nu poți niciodată să vezi același lucru în același mod. Când vezi o expoziție de câteva ori, vezi ceva diferit de fiecare dată când te duci. Și ce e interesant la instalații e că ele canalizează acest tip de vedere; fiecare are o perspectivă asupra modului în care percepi un obiect sau o lucrare.

Este intensitatea – sau, cum l-ai descris tu, caracterul compact – o condiție pentru asta?

Z.H.: Eu cred, de exemplu, că poți să treci dintr-o sală cu o lucrare într-o sală cu o sută de lucrări. Nu trebuie să existe o configurație uniformă. Dar, în mod firesc, ne interesează și câmpul cu pixeli: prin repetiție, poți organiza un spațiu astfel încât el să devină

Scanned with CamScanner

fluid. Un lucru interesant referitor la spațiile sau expunerile muzeale e că ai putea folosi articole standard, dar, fie că le organizezi în mănunchiuri, fragmente sau într-un câmp, le poți conecta în mod diferit. Acest tip de organizare se aplică și unei zone mai mari, cum ar fi un teren mare sau un muzeu. Așa că ce e interesant la instalații e că le poți folosi ca să testezi o idee în moduri diferite, care, la rândul lor, pot avea un efect de ricoșeu asupra condițiilor din vecinătate – latura următoare, sala următoare.

Trans-fertilizare, trans-contaminare.

Z.H.: Exact. Și, chiar dacă Hayward e relativ neutru, nu e în totalitate astfel. Se străduiește să-l facă neutru, cu pereți albi și săli transformate în spații celulare, unde treci dintr-o celulă în alta. E foarte straniu. Cred că toate acestea au legătură cu galeriile din clădiri de depozite care au fost transformate în aceste spații neutre. Funcționează foarte bine atunci când sunt două sau trei săli, dar când le translatezi într-un spațiu care are cincizeci de săli, devine monoton. Ar fi în regulă dacă ar fi ceva extrem de monoton, dar pentru că e doar puțin monoton, e foarte iritant. Dar sunt sigură că ai putea face ceva cu acest lucru – el ar putea fi contestat.

Noi doi ne-am cunoscut prima oară la telefon, în timp ce eu lucram cu Rem Koolhaas și mă gândeam la proiectul lui de expoziție pentru „Orașe în mișcare" de la Galeria Hayward [Londra, 1999]. Ne-am hotărât să reciclăm proiectul tău anterior de expoziție, ceea ce se întâmplă rar, pentru că de obicei proiectele de expoziții vin și se duc, fără să lase nicio urmă – o tabula rasa.

Z.H.: Da, sunt de acord. Atunci când muzeele fac instalații elaborate, acestea nu sunt suficient de valoroase pentru ca muzeul să le păstreze, așa că sunt sfărâmate și aruncate. Dar ele ar putea fi reciclate sau refolosite. Chiar dacă nu-ți plac, asta nu contează de fapt – interesant e modul în care alții le combină și modul în care o expoziție ar putea fi diferită prin aceste combinații. De

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

exemplu, Guggenheim are întotdeauna niște expoziții în spațiul central, unde îl pun pe artist să facă o lucrare. Thomas Kent le-a păstrat pe toate, sau multe din ele, iar ele au apărut ca niște obiecte mari la Bilbao. Dar era clar că fuseseră făcute pentru rotonda Guggenheim-ului din New York, pentru că erau în mod evident mai brute, mai dure decât lucrurile normale pe care le fac oamenii ăștia. Așa că ar fi fost plăcut dacă ele ar fi fost combinate într-un fel de teritoriu alcătuit din toate aceste obiecte, de vreme ce ele se leagă toate de ideea de rotondă: unele sunt gândite să atârne de plafon, altele sunt lucrări mari, precum cea a lui [Dan] Flavin. Această lucrare era uluitoare la Guggenheim, din cauză că trebuia să urce la acest nivel, suspendată de plafon, și din cauza efectului psihologic pe care îl are asupra ta – ideea că ar putea cădea pe tine. Iar atunci când știi că ea, ca lucrare de instalație, nu atinge pământul, acesta este cel mai interesant aspect al ei – nu din cauza elementului de pericol, ci din cauză că e precară. E la fel și cu lucrările lui Richard Serra: ce e extraordinar la ele e nu doar mărimea, ci și materialul lor. Iar când au fost expuse la Centrul Dia [pentru Arte] din New York erau foarte aproape unele de altele, pentru că spațiul acolo e extrem de mic. Era ceva spectaculos, pentru că erau atât de înghesuite, iar tu știi că sunt făcute din oțel. Asta transforma complet spațiul, iar spațiul avea și el un efect asupra lucrărilor. Asta e interesant la instalații: efectul dual.

De ce crezi că s-a stins entuziasmul față de abordările transdisciplinare din muzee?

Z.H.: Cred că multor curatori li se pare că, atunci când un spațiu e proiectat de arhitecți, el intră în conflict cu arta. Mie această idee mi se pare incredibil de ridicolă, pentru că din ce alt motiv te-ar putea distrage ceva decât acela că e făcut foarte prost? Dacă te gândești la unele opere de artă importante instalate în afara clădirilor, ele nu sunt în spații pe care le influențezi cu adevărat. Nu poți schimba pavajul sau peisajul în care instalezi lucrarea. Dar toată frumusețea ei stă în a locui niște

Scanned with CamScanner

condiții stranii. Am avut o experiență extraordinară atunci când m-am dus la învelirea Reichstagului din Berlin [Christo și Jeanne-Claude, *Reichstag-ul învelit*, 1971-1995]. A fost un eveniment extraordinar și foarte important din punct de vedere istoric, pentru că oamenii erau fascinați nu doar de ideea de învelire a unui obiect, ci și de modul în care era învelit, de modul în care faci ceva. Și e asemănător atunci când faci o instalație, pentru că te uiți la două lucruri: opera de artă și modul în care spațiul de obligă să te miști în anumite moduri, asta fiind ceea ce mi se pare mie interesant. Erau acolo milioane de oameni care cântau și dansau; s-au îngrămădit să vadă cum e învelită această clădire, pentru că era o idee stranie. Atunci a devenit clar că ideea că oamenilor nu le place stranietatea fusese în sfârșit demontată.

Dificultatea e că, în același timp, curatorii vor și nu vor să aibă de-a face cu asta – cu schimbarea clădirii. Și dacă nu o modifici, nu prea poți s-o folosești ca galerie. Asta mă face să revin la Guggenheim, pentru că, atunci când expun obiecte mobile, pun întotdeauna sub ele un fel de podium scund. Întotdeauna mi s-a părut ceva ridicol: obiectul mobil e acolo și podiumul e aici, așa că dacă nu ești atent ajungi să cazi peste podium. Când am făcut sala cu lucrările de la CoBrA, de asta ne-am gândit să facem ceva ca un fel de deal, ca să nu mai fie un obiect, ci un fel de peisaj – un glob cu aceste obiecte suspendate deasupra lui. La un moment dat, asta a dus la ideea că podeaua nu trebuie să fie întotdeauna plată și lipsită de obstacole, atâta timp cât aceste obstacole pot fi încoporate uniform în podea.

Repetă și inovează

Rem și cu mine suntem amândoi încântați să îi urăm Zahei Hadid bun venit la Maratonul de Interviuri din Londra. Pentru început, vrem să te întrebăm despre Londra. Acum câțiva ani, mi-ai spus că

Scanned with CamScanner

pentru tine Londra ar putea fi văzută aproape ca un proiect nerealizat: cum evaluezi acest oraș acum, în 2006?

Z.H.: Cred în continuare că e un proiect nerealizat pentru mine și mi se pare în continuare un oraș foarte incitant, pentru că e extrem de imprevizibil. Poate că e mai previzibil ca înainte, dar de fiecare dată când ți se pare că în sfârșit îl cunoști bine, apare ceva și te surprinde. Asta îți modifică încontinuu părerea despre ce ai putea face acolo. Așa că, în sensul acesta, pentru mine continuă să fie un fel de situație educațională.

REM KOOLHAAS: Cred că tu ai ajuns într-un punct interesant al carierei tale – un moment la care de fapt foarte puțini oameni ajung, în care trebuie să decizi dacă repeți lucrurile sau continui să inovezi.

Z.H.: Mi se pare că acum sunt în situația de a le face pe ambele. După cum știi din propria ta muncă, există lucruri pe care le poți folosi ca proiect generic, dar există totuși și un entuziasm de a inventa altele. Deci nu cred că una o exclude pe cealaltă.

R.K.: Ai putea oare să fii mai exactă și să ne dai un exemplu de ceva generic construit de tine?

Z.H.: Să luăm ca exemplu proiectul MAXXI din Roma. Încercăm să transformăm spațiul în tușe liniare și să arătăm modul în care acestea separă și leagă. Te poți uita la acea schemă într-o varietate de moduri: o poți aplica la Roma sau la unitățile de producție BMW, pentru că acea linie se leagă de acel tip de teren. Imaginea ar putea fi generică – nu doar în termenii planului de activități, ci și în cei ai limbajului formal. Pe de altă parte, anii de muncă neîntreruptă, fără câștigarea niciunui concurs, ne-au oferit o șansă incredibilă, furnizându-ne un repertoriu enorm care ne-a permis să inovăm. Ne-a permis să ne bazăm pe propria noastră experiență și pe invențiile noastre anterioare ca să trecem la următorul proiect. Nu cred că trebuie să reinventezi roata de fiecare dată.

Pentru mine, noul tău muzeu MAXXI din Roma e o experiență cinematografică. În timp ce îl vizitam, mă gândeam întruna că era ca

Scanned with CamScanner

și cum aș fi într-un film. Czeslaw Milos, marele poet, mi-a spus în Cracovia, în interviul nostru, că el crede că oricine din secolul XX și XXI, indiferent că e un poet, un romancier sau un arhitect, e influențat de experiența cinematografică. Mă întrebam în ce măsură filmele au influențat clădirile tale...

Z.H.: Filmul se referă și el la mișcare, viteză și mișcare prin spațiu. Mi se pare interesant faptul că filmele se referă și ele la cadre. Pentru modul în care lucram noi și pentru animația de mai târziu – dinainte de posibilitatea modelării digitale – erau esențiale cadrele și modul în care ne mișcam prin spațiu, cadru cu cadru... Fiecare secvență e diferită de secvența anterioară. Nu exista nicio repetitivitate; era vorba de o mișcare fluentă prin spațiu. Îmi amintesc că cineva din Philadelphia a venit la inaugurarea din Roma cu fiul ei de șaisprezece ani, care a spus: „E foarte interesant. E de fapt ca și cum ai fi într-un râu". Am fost foarte încântată, pentru că cineva din afara profesiunii putea să o interpreteze mai bine decât arhitecții. Arhitecții sunt foarte rigizi, din cauza modului în care au fost educați. În schimb, iată un puști... A fost foarte emoționant, pentru că prima mea idee a fost de „deltă" în care plutește amplasamentul, în care torentul principal îl reprezintă galeriile, iar cele minore devin poduri care se leagă de ele. Puștiul a interpretat foarte exact spațiul.

Voiam să revin la ceva ce ai spus în timpul ultimului nostru interviu... a fost ceva foarte surprinzător pentru mine și de atunci m-a fascinat întruna. Ai spus că, pentru moment, cele mai incitante evoluții au loc în Asia Centrală. E ceva la care nu privește nimeni. Regiunea încă nu a pătruns în conștiința oamenilor. Ne poți vorbi despre viziunea ta despre Asia Centrală?

Z.H.: Orientul Mijlociu e un domeniu foarte interesant, în termenii noilor proiecte. Ei încep, acum, să se conecteze la o idee globală. Deci, ceea ce e interesant e conexiunea dintre lucrul digital și tiparele artei și arhitecturii islamice. Iar ceea ce îi îndrumă e geometria. Nouă ni se pare întotdeauna că arhitectura islamică

Scanned with CamScanner

se referă doar la arcade sau chestii decorative, dar de fapt există o conexiune între lumea aceea și lucrul digital foarte progresist. Există în lumea arabă și în Asia lucruri incredibile de descoperit. Gândiți-vă la Azerbaidjan și resursele lui de țiței, ca într-o lucrare de Anish Kapoor.

Ai și alte proiecte în derulare în Asia Centrală?

Z.H.: Am avut discuții despre un alt proiect în Baku și pentru o sală de concerte. Dar eu am fost sceptică în legătură cu Cecenia. Sunt foarte curioasă, iar proiectele acestea ar trebui să le faci când ești tânăr. Sunt foarte aventuroasă și îmi place să mă reped dintr-un loc în altul, din Turcia în Azerbaidjan, apoi în Armenia... Fiecare din aceste proiecte mari dispare în pământ. Atunci revenim la ideea de uniform, de la stradă spre interior, spre exteriorul clădirii. Avem un proiect în Rabat... Am încercat să facem în Marrakesh un muzeu al fotografiei, dar lor li s-a părut că era prea extravagant, prea scump, nu pentru oraș, ci pentru dezvoltator, care voia un fel de centru comercial ciudat. Ideea era de a construi un centru comercial, dar în realitate era un muzeu... Lucrăm mult în Africa de Nord, în Egipt, Libia, Alger și Maroc... de asemenea în Iordania...

R.K.: Mai am o întrebare legată de asta. Lucrez pentru prima oară în lumea arabă și intrarea mea acolo vine cam cu un an după intrarea ta. Tu provii din Irak, desigur, și acum lucrezi în Abu Dhabi, Dubai și în alte părți. Cum ți se pare intrarea în lumea arabă în momentul maximei ei occidentalizări?

Z.H.: E foarte interesant. Eu am intrat în lumea arabă cu mulți ani în urmă, cu un pod în Dubai [Podul Sheikh Zayed], care a durat foarte mult, pentru că ei împletesc propriu-zis oțelul pe măsură ce vine, pentru că e foarte scump – e o muncă de împletire. Nu vreau să critic lumea arabă. Lumea arabă i-a favorizat întotdeauna pe străini, pe non-arabi, pentru că exista senzația că oamenii aceia sunt mai bine informați decât oamenii lor – dar eu nu cred că e întotdeauna așa. Uitați-vă doar la urbanismul

Scanned with CamScanner

prost din Kuweit sau Irak din anii '60 și '70. Același lucru e valabil și în Arabia Saudită. Munca făcută în Liban în centru, care acum e o poveste foarte relevantă, e de asemenea problematică. A existat recent o mutație pe care ai putea-o descrie drept combinație de occidentalizare extremă și mândrie față de identitatea arabă. Cred că eu am intrat în lumea arabă în timpul acelei perioade. Am impresia că astăzi au tendința să angajeze arabi, pentru că vor să se asocieze cu cineva care a avut succes în ochii lumii. Am fost în Dubai și m-am întâlnit cu familia conducătoare, și nu am mai avut aceeași senzație ca înainte. Dintr-odată au devenit posibile lucruri care înainte nu neapărat erau posibile.

R.K.: Ți se pare că există o anumită „arabitate" în lucrările tale de acolo?

Z.H.: Efectul „arabității", cum o numești tu [*râsete*], coincide cu anumite interese din clipa aceasta, în termenii întregului proiect peisagistic, care se leagă de dunele de nisip și de elemente asemănătoare. Există un interes și față de pixelarea și geometria Aldus, care se leagă foarte mult de identitate arabă în termenii algebrei, geometriei și matematicii. Dintr-odată, a devenit posibilă conectarea în termeni de materiale și idei. Așa că, da, există o conexiune, dar nu doar pentru mine. Există și în străinătate un interes pentru aceste tipuri de idei. Și nu ar trebui să uit întreaga idee a curții – cred că ea ar putea fi reinventată iar.

R.K.: Dubai e de obicei caricaturizat ca un Singapore, așa cum era el în urmă cu zece ani, poate – un loc al excesului, al disneyficării etc. Crezi că există acolo un substrat mai profund și mai creator?

Z.H.: Există unele idei extreme care ar putea fi foarte interesante, și cred că e posibil ca ele să fie realizate acolo. Cu cât mai extremă e ideea, cu atât mai bine venită e ea – nu pentru că vrei să faci o mascaradă, și pentru că vrei să creezi lucruri care chiar ar putea determina alte țări să se uite la Dubai sau să realizeze proiecte. Am impresia că depinde de ambiția celor aflați în funcție. Ambiție înseamnă forțarea limitelor, și cred că Dubai e un loc în care forțarea limitelor e posibilă oricând.

Scanned with CamScanner

Ai putea oare să ne dai niște exemple de proiecte pe care le faci chiar acum în Dubai sau în regiune – poate exemple de proiecte care nu sunt posibile aici, dar care pot fi realizate acolo?

Z.H.: Practic, proiectele la care lucrăm sunt posibile în multe locuri. Scara lucrării nu e posibilă oriunde. E posibilă în China – și poate în unele părți ale Americii. Să luăm, de exemplu, turnurile pe care le facem în Dubai, la care lucrează și Rem. Planul s-a mărit, dar era deja enorm. Acum include un pod, o bursă și muzee. Scara e cea care e interesantă. Și e un peisaj urban idealist, ceea ce e interesant.

R.K.: Dacă mă uit la cariera ta, există o primă fază, în care semnătura ta, opera ta, mâna ta, avântul tău sunt incredibil de imaginative, inventive și cruciale pentru absolut fiecare proiect. Dacă te uiți la companie acum, ca și la modul în care se prezintă ea, vezi că ea se dedică producției digitale și, conform zvonurilor, e extraordinar de eficientă în termenii lucrului la niște proiecte enorme cu oameni relativ puțini. Cunosc foarte puțini oameni care să fi reușit în tranziția asta de la o organizație aproape miniaturală la una de tip hipermodern și contemporan. A fost ea atât de lină pe cât pare? Sau ai pierdut ceva – și dacă da, ce ai pierdut și ce ai câștigat?

Z.H.: Am rezistat foarte mult timp în fața digitalizării. Ce e fascinant e că lucrul tridimensional nu era foarte complicat, deoarece calculatorul aproape că imita modul în care lucram noi. Așa că a fost o tranziție interesantă. Acum totul e mai puțin complex, mai puțin transparent, mai opac și, să spunem, mai real. Cred totuși că lucrările făcute prin prezentare grafică erau inițial mai complexe și mai puțin previzibile. Pe de altă parte, atunci când eram zece oameni, făceam munca a treizeci de oameni, pentru că lucram trei schimburi. Așa că acum suntem o sută cincizeci de oameni care facem munca a patru sute cincizeci. E foarte interesant, nu pentru că oamenii muncesc extrem de mult, ci pentru că, după cum am spus mai devreme, în zilele și anii în care stăteam închiși pe Bowling Green Lane, fără ca cineva să

Scanned with CamScanner

ne acorde atenție, am făcut cu toții o cantitate enormă de cercetare, și asta ne-a oferit o mare capacitate de a ne reinventa și de a lucra. Și, chiar dacă e greu să generalizezi, a fost de asemenea incitant să vezi că unii tineri, care au venit fără nicio experiență, puteau, dacă le acordai suficientă încredere, să fie la fel de buni precum cineva care avea douăzeci sau chiar treizeci de ani de experiență, dacă în jurul lor erau niște oameni potriviți care să-i îndrume. După cum știi foarte bine, cea mai importantă șmecherie e să ai capacitatea de a delega. Știi, încă de la început, că nu poți face totul singur; poți face tu unele părți, îi poți determina pe oameni să facă lucrurile în modul în care vrei tu, dar trebuie de asemenea să te bazezi pe inventivitatea și abilitățile lor. Munca în echipă a fost foarte importantă pentru mine, o lungă perioadă de timp. Întotdeauna am crezut în ea și de asta lucrurile sunt gestionabile.

R.K.: Dar există și lucruri pe care doar tu le poți face. La ce ai spune că te concentrezi acum?

Z.H.: Păi, eram odată în mașină cu cineva de la birou și el mi-a spus „Vorbești prea repede. Nu pot nota tot ce spui". Eram în plin avânt, înțelegi. Nu cred că pot să fac lucrurile mai bine ca alții, dar atunci când mă concentrez văd lucrurile foarte clar, fără nicio confuzie. În alt fel, pot să creez confuzie în alți oameni, dar mie lucrurile îmi sunt limpezi. E un mare avantaj al meu. Așa că s-ar putea ca pe tine să te amețesc complet, dar eu sunt foarte concentrată. Pot să planific și să organizez foarte bine – încă sunt foarte bună la asta. Și, apropo de lucruri care nu sunt întotdeauna previzibile, în termenii a ceea ce pot eu să fac cu un proiect – mi se pare că încă fac asta foarte bine. Iar acum pot fi și fermecătoare. [*Râsete*] Înainte oamenii credeau întotdeauna că nu pot fi astfel.

R.K.: Apropo de fermecătoare! [*Râsete*] Zaha, există două perioade în viața ta – cea în care te afli acum, când opera ta a dobândit o apreciere extraordinară, și o viață anterioară în care ai fost neglijată – chiar insultată. Dar există unele aspecte ale stării actuale

Hans Ulrich Obrist

Scanned with CamScanner

care ți se par dureroase sau aspecte ale vieții anterioare care te încântă?

Z.H.: Cât am fost neglijată sau ignorată, întotdeauna am crezut că e o fază trecătoare. Existau momente în care mă simțeam extrem de deprimată, dar depresiile mele nu țineau niciodată foarte mult. Sunt, în mod fundamental, o optimistă, așa că știam că în cele din urmă voi ieși din acea situație. Dar nu iau aprecierea foarte în serios – poate din nefericire. Mi se pare ceva fantastic și sunt recunoscătoare pentru ea, dar nu o iau atât de în serios încât să-mi afecteze viața. Cred că, atunci când ai momente bune, trebuie să le recunoști și să te bucuri de ele, asta e tot.

Asta duce la o întrebare mai generală, pentru că Rem te-a întrebat despre momentul actual, în relație cu întreaga ta carieră. Aș vrea să merg mai departe și să te întreb ce crezi despre situația actuală din lume.

Z.H.: Pentru mine e un moment foarte interesant. Totuși, în continuare e foarte dificil ca femeile să lucreze ca specialiste. Există încă unele lumi la care nu ai acces. În practică, eu continui să mă opun tot timpul, și cred că asta mă menține activă. Nu e ca și cum e suficient să apar undeva și toată lumea îmi spune da – e în continuare o luptă, chiar dacă am mai trecut prin ea de o sută de ori. Nu neapărat e întotdeauna ceva extraordinar, dar asta te susține și, de asemenea, te face să gândești și să faci lucrurile altfel.

Ca să revenim la subiectul Londrei, una dintre ideile din spatele acestui maraton de interviuri a fost să încercăm imposibilul și să creăm un portret al orașului. Aș fi curios să știu dacă tu ai o teorie personală despre Londra.

Z.H.: Vechea teorie despre Londra e că ea e un oraș alcătuit din multe sate care au fuzionat și au creat zone dens populate și o condiție metropolitană. Acum mai bine de douăzeci de ani am făcut un proiect la AA. Am trasat linii prin oraș și am călătorit de-a

Scanned with CamScanner

lungul lor. A fost un proiect foarte interesant, pentru că, în primul rând, el a arătat că anumite lucruri erau aliniate între ele, dar altele – când săreai de la un nivel la altul – erau extraordinar de variate. Cred că totul a devenit mult mai omogen, dar există încă în oraș lacune majore care ar îngădui o intervenție urbană majoră, la o scară interesantă. Dar nimeni nu pare să-și fi asumat această provocare. Oamenii vor fie să se uite la întregul South Bank ca la un unic proiect, fie să se uite la zone mai mari în care se poate interveni, dar nu într-un mod care să aducă orașului un anumit nivel de lejeritate. Eu cred că toate evoluțiile recente sunt brutale, nu atât de lejere pe cât ar putea fi. Încă e un oraș fortificat.

Scanned with CamScanner

Mulțumiri și trimiteri

Scanned with CamScanner

Mulțumiri

Marina Abramović, Herbert Abrell, Michael Ammann, Michael Amzalag & Mathias Augustyniak, Antony, Charles Arsène-Henry, Tom Ashforth, Marie Auvity, Agnes b, Cecil Balmond, Maria Balshaw, Jack Bankowsky, Carlos Basualdo, Ute Meta Bauer, Roman Berka, Klaus Biesenbach, Daniel Birnbaum, Andrew Blackley, Stefano Boeri, Erica Bolton, Francesco Bonami, Florence Bonnefous, Joost Bosland, Laurence Bossé, Pierre Boulez, Louise Bourgeois, Thomas Boutoux, Fiona Bradley, John Brockman, Brian Butler, Michael Butler, Simon Castets, Paola Cattarin, Sam Chermayeff, Eun-Yong Cho, Birte Christ, Lap Cianchi/Pitti Imagine, Sam Collins, John Connelly, Helen Conford, Kevin Conroy Scott, Brigitte Cornand, Pilar Corrias, Douglas Coupland, Rosa de la Cruz, Silvia Karman Cubiñá, Bice Curiger, Steffi Czerny, Chris Dercon, Rita Donagh, Okwui Enwezor, Susan Ferleger-Brades, Albert Ferré, Elena Filipovic, Maria Finders, Peter Fischli, Richard Flood, Francine Fort, Norman Foster, Elena Foster, Kate Fowle, Jean Frémon, Tomoko Fukuhara, Fabrizio Gallanti, Matthew Gaskins, Frank Gehry, Joachim Geil, Gilbert & George, Liam Gillick, Dominique Gonzalez-Foerster, Felix Gonzalez-Torres, Douglas Gordon, Jeff Gorovoy, Tim Griffin, Joseph Grima, Barbara Gross Galerie, Zaha Hadid, Richard Hamilton, Hou Hanru, Dorothea von Hantelmann, Yuko Hasegawa, Sabine Herder, David Hockney, Stephane Hof, Jens Hoffmann, Maja Hoffmann, Gottfried Honnefelder, Noah Horowitz, Annabel Huxley, Pierre Huyghe, Casiana Ionita, Michael Jacques, Koo Jeong-A, Jay Johnson, Samuel Keller, Sean Kelly, Jan Knikker, Jorg Koch, Christine König Galerie, Franz König, Kasper König, Walther König, Helena Kontova, Rem Koolhaas, Bettina Korek, Samm Kunce, Gunnar Kvaran, Jaron Lanier, Rebecca Lee, Nicola Lees, Galerie Lelong, Laura Macfarlane, Stefan McGrath, Maria Lind, Marcella Lista, Giuseppe Liverani, Henri Loyrette, Manuela Lucà Dazio, Ronn Lucas, M/M, Christine Macel, Ernest Mancoba, Karen Marta, Kevin Mason, Kevin McGarry, Edouard Merino, Kathrin Messner, Gustav Metzger, Akiko Miyake, Stéphanie Moisdon, Isabela Mora, Sarah Morris, Catherine

Scanned with CamScanner

Mosbach, Johann Mytkowska, museum in progress, Nobuo Nakamura, Molly Nesbit, Oscar Niemeyer, Ryue Nishizawa, Ella Obrist, Josef Ortner, Kayoko Ota, Suzanne Pagé, Christodoulos Panayiotou, Beatrice Parent, Philippe Parreno, Christos Passas, Jo Paton, Friedrich Petzel, Julia Peyton-Jones, Carrie Pilto, Giancarlo Politi, Alex Poots, Melville Poupaud, Lynne Price, Matthew Price, Andrzej Przywara, Emily Purser, Ma Quinyun, Gianluca Racana, Alice Rawsthorn, Asad Raza, Vivian Rehberg, Pedro Reyes, Margaret Richardson, Gerhard Richter, Michele Robecchi, Peter Rogers, Fernando Romero, Andrea Rosen, Israel Rosenfield, Normal Rosenthal, Clément Rosset, Beatrix Ruf, Anri Sala, Luc Saucier, Ole Scheeren, Angeline Scherf, Esther Schipper, Imogen Scott, Patrick Schumacher, Tino Sehgal, Kazuyo Sejima, Giuliana Setari, Max Shackleton, Monir Shahroudy Farmanfarmaian, Joni Sighvatsson, Misook Song, Nancy Spector, Nancy Spero, Studio Nancy Spero, Frankie Spickernell, Luc Steels, Tom Stromberg, Elaine Sturtevant, Sally Tallant, Lairs Teichmann, Catherine Temerson, Rachael Thomas, Rirkrit Tiravanija, Eiko Tomura, Nicholas Trembley, Lorraine Two, Shan Vahidy, Barbara Vanderlinden, Anna-Lena Vaney, Manuella Vaney, Anton Vidokle, Jochen Volz, David Weiss, James Westcott, Mark Wigley, Jonathan Wingfield, Woody Yao, Etsuko Yoshii și Dasha Zhukova.

Trimiteri

Toate interviurile au fost editate din rațiuni de claritate și lungime. Unele conversații din carte au mai fost publicate, după cum urmează:

David Hockney
Parkett 92, Parkett Verglag, Zürich, 2013.
Paradis 5, 2009
Numero Homme 27, 2014.

Scanned with CamScanner

Dominique Gonzalez-Foerster

Hans Ulrich Obrist: Interviews, volumul 1, Charta, 2009.

*Nocturama**, publicată de ACTAR & Musee d'Art de la Ville de Paris, Barcelona & New York, 2008

Everstill Siempretodavia, Fundacion Federico Garcia Lorca, 2010.

Domus 889, 2006.

Numero Homme.

Musee d'Art Moderne de la Ville de Paris.

Tempo Del Postino.

The Air is Blue, Insights on Art & Architecture: Luis Barragan Revisited, ediție de Hans Ulrich Obrist & Pedro Reyes, LAR/Fernando Romero, Deborah Holtz, Mexic, 2006.

Dominique Gonzalez-Foerster/Hans Ulrich Obrist: The Conversation Series, vol. 12, Walther König, Köln, 2008.

Elaine Sturtevant

Palais de Tokyo, Paris, octombrie 2012.

032C magazine 16, 2008/2009 (pe baza unui panel de la Kunsthalle Zürich).

Ernest Mancoba

Hans Ulrich Obrist: Interviews, volumul 1, Charta, 2009.

Third Text 24.3, 2010.

Drawings & Paintings from the Studio, Stevenson & Mikael Anderson, Catalogue 75, ianuarie 2014.

© Ernest Mancoba Estate, Mikael Andersen Gallery, Copenhaga; Stevenson Cape Town/Johannesburg.

Felix Gonzalez-Torres

DELTA X, Der Kuraor Als Katalysator, Lindinger + Schmid Verlag, 1996.

Hans Ulrich Obrist: Interviews, volumul 1, Charta, 2009.

© The Felix Gonzalez-Torres Foundation, cu permisiunea Andrea Rosen Gallery, New York.

Scanned with CamScanner

Frank Gehry

Unpublished, Paris & Venice, 2009-2011.

Gerhard Richter

Gerhard Richter – The Daily Practice of Painting: Writings 1962-1993, editate de Hans Ulrich Obrist și David Britt, MIT Press și Thames & Hudson, 1995.

Gerhard Richter – Text: Writings, Interviews and Letters 1961-2007, editate de Hans Ulrich Obrist și Dietmar Elgar, Thames & Hudson și Walther König, Londra, 2009.

Domus 899, ianuarie 2007.

Vogue Italia, 2006.

Gilbert & George

The Air is Blue, Insights on Art & Architecture: Luis Barragan Revisited, ediție de Hans Ulrich Obrist & Pedro Reyes, LAR/Fernando Romero, Deborah Holtz, Mexic, 2006.

Hans Ulrich Obrist & Rem Koolhaas: Serpentine Gallery 24-Hour Interview Marathon, London Dialogues, Skira Editions, Milano, 2006-2012.

Domus 900, februarie 2007.

Hans Ulrich Obrist & Gilbert & George: The Conversation Series, vol. 9 Walther König, Köln, 2008.

Louise Bourgeois

Louise Bourgeois: Destruction of the Father/Reconstruction of the Father (Writings and Interviews 1923-1997), ediție de Marie-Laure Bernadac și Hans-Ulrich Obrist. Violette Editions & MIT Press, 1998.

AnOther magazine, octombrie 2010.

Louise Bourgeois's art, writings and archival material © The Easton Foundation / Licensed by DACS.

Louise Bourgeois COUPLE, 2009 Guașă și creioane colorate pe hârtie, diptih 23 1/2 x 36"; 59,7 x 91,4 cm. Colecția Tate Modern Foto: Christopher Burke, © The Easton Foundation

Louise Bourgeois SPIRAL, 2010 Guașă pe hârtie 45,7 x 59,7 cm. Colecție privată Foto: Christopher Burke, © The Easton Foundation

Scanned with CamScanner

Marina Abramovic

Hans Ulrich Obrist: Interviews, volumul 1, Charta, 2009.

Art | Basel | Conversations, 2007.

Marina Abramovic/Hans Ulrich Obrist: The Conversation Series, vol. 23, Walther König, Köln, 2010.

Monir Shahroudy Farmanfarmaian

Transcripts, Art Dubai, 2007.

Monir Shahroudy Farmanfarmaian: Cosmic Geometry, ediție de Hans Ulrich Obrist și Karen Marta. The Third Line, Damiani, 2011.

Works on Paper, LUMA Foundation, Koenig Books, Marta and Cosentino, 2015.

Nancy Spero

Museum in Progress, Viena 1994.

Utopia Station, cu Molly Nesbit și Rirkrit Tiravanija, Bienala de la Veneția, 2004.

Nancy Spero/Hans Ulrich Obrist: The Conversation Series, vol. 11, Walther König, Köln, 2008.

© The Nancy Spero and Leon Golub Foundation for the Arts.

Oscar Niemeyer

Oscar Niemeyer/Norman Foster in Conversation with Hans Ulrich Obrist, Ivory Press, 2013.

Philippe Parreno

Prima Materia, Pinault Collection and Palazzo Grassi, 2014.

Philipe Parreno/Hans Ulrich Obrist: The Conversation Series, vol. 14, Walther König, Köln, 2008.

Rem Koolhaas

Hans Ulrich Obrist: Interviews, volumul 1, Charta, 2009.

Laboratorium, ediție de Hans Ulrich Obrist și Barbara Vanderlinden, Dumont, Antwerpen Open and Roomade, 2001.

Scanned with CamScanner

media_city seoul 2000, Organizing Committee, 2000.
Rem Koolhaas Conversaciones con Hans Ulrich Obrist, Gustavo Gilli, SL, Barcelona, 2009.
Revista *Numero*.
Cities on the Move, cu Hou Hanru, Hayward Gallery, 1999.
Rem Koolhaas/Hans Ulrich Obrist: The Conversation Series, vol. 4, Walther König, Köln, 2007.

Richard Hamilton

Hans Ulrich Obrist: Interviews, volumul 2, ediție de Charles Arsène-Henry, Shumon Basar și Karen Marta, Charta 2010.

SANAA

SANAA, Kazuyo Sejima & Ryue Nishizawa/Hans Ulrich Obrist: The Conversation Series, vol. 26, Walther König, Köln, 2012.

Tino Sehgal

Unpublished, Frankfurt, mai 2002
Manifesto Marathon, Londra, 2008
Monopol, februarie 2005.
Hans Ulrich Obrist: Interviews, volumul 2, ediție de Charles Arsène-Henry, Shumon Basar și Karen Marta, Charta 2010.

Zaha Hadid

Art | Basel, 2004.
Hans Ulrich Obrist & Rem Koolhaas: Serpentine Gallery 24-Hour Interview Marathon, London Dialogues, Skira Editions, Milano, 2006-2012.
Zaha Hadid: Une Architecture, Editions Hazan, Paris, 2011.
Revista *Numero,* 91, martie 2008.
Zaha Hadid/Hans Ulrich Obrist: The Conversation Series, vol. 8, Walther König, Köln, 2008.

Scanned with CamScanner

CONVERSAȚII CU:

David Hockney
Dominique Gonzalez-Foerster
Elaine Sturtevant
Ernest Mancoba
Felix Gonzalez-Torres
Frank Gehry
Gerhard Richter
Gilbert & George
Louise Bourgeois
Marina Abramović
Monir Shahroudy Farmanfarmaian
Nancy Spero
Oscar Niemeyer
Philippe Parreno
Rem Koolhaas
Richard Hamilton
SANAA
Tino Sehgal
Zaha Hadid

Scanned with CamScanner

Obrist este, categoric, cel mai influent om din lumea artei.

DAILY TELEGRAPH

Istoria artei în era noastră se va construi (...) pornind de la arhiva de interviuri a lui Hans Ulrich.

NEW YORK OBSERVER

Încă de la vârsta de 19 ani, Hans Ulrich Obrist a început să facă interviuri cu cei mai importanți artiști ai zilelor noastre. În cartea de față, a ales nouăsprezece figuri proeminente cu care a purtat discuții, oferind cititorilor o perspectivă asupra vieții private a artiștilor și a actului lor de creație. Inspirat de lucrarea marelui Giorgio Vasari, din secolul al XVI-lea, care a devenit un reper în istoria culturii – *Viețile celor mai renumiți arhitecți, pictori și sculptori italieni, de la Cimabue până în timpurile noastre* – H.U. Obrist imaginează un demers similar la începutul mileniului trei. Rezultatul este această fabuloasă explorare a sensului artei în zilele noastre.

O carte unică pentru cei interesați de arta contemporană, care conține interviuri de neuitat cu mari artiști precum **David Hockney, Gilbert & George, Gerhard Richter, Louise Bourgeois** etc.

stArt

PANDORAM.RO

PANDORA

ISBN: 978-606-8780-05-4

Scanned with CamScanner